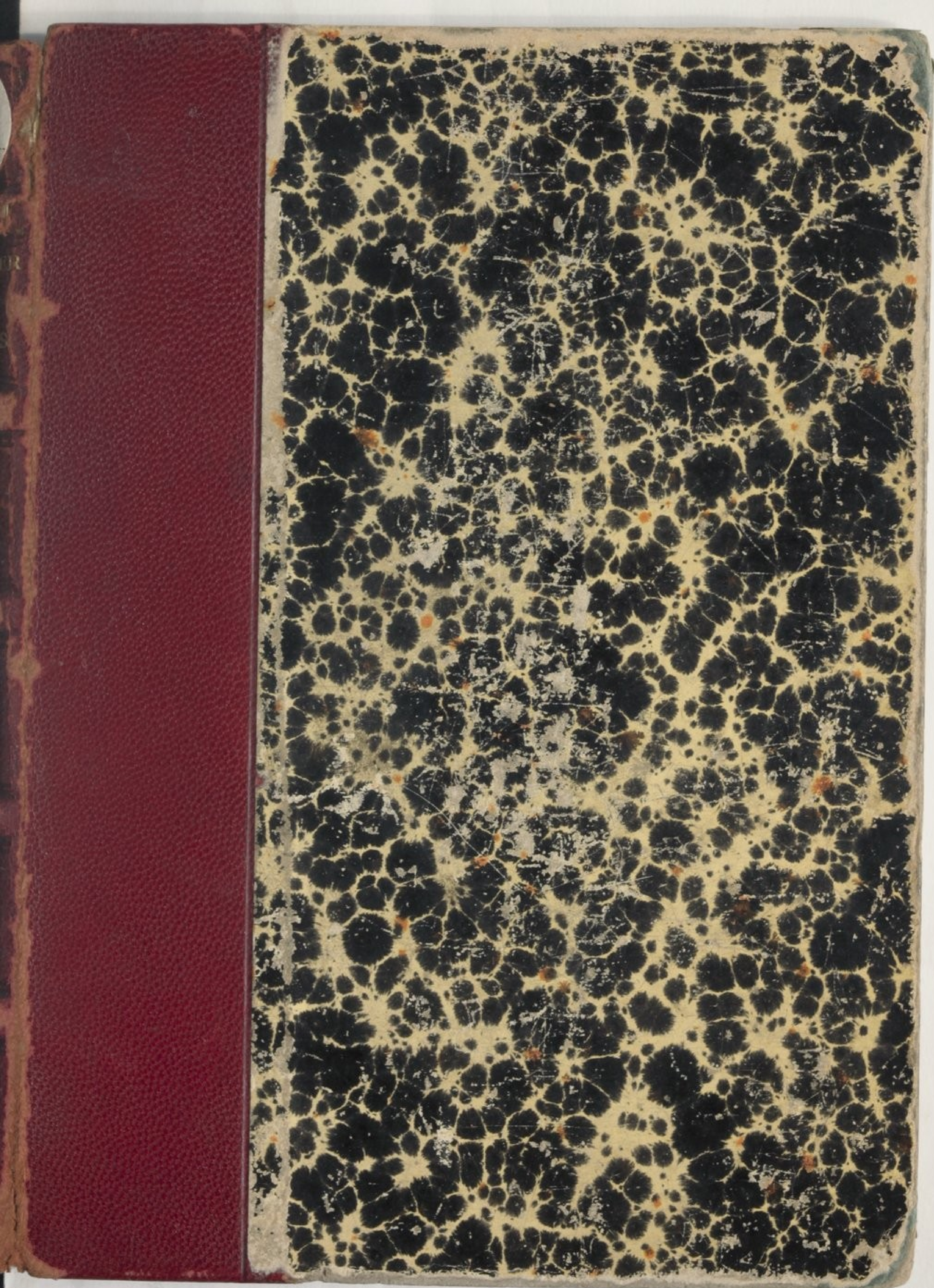
L'Art français, XVIIIe siècle (1690-1789), par René Schneider,...







LES PATRIES DE L'ART

RENÉ SCHNEIDER
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

L'ART FRANÇAIS

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

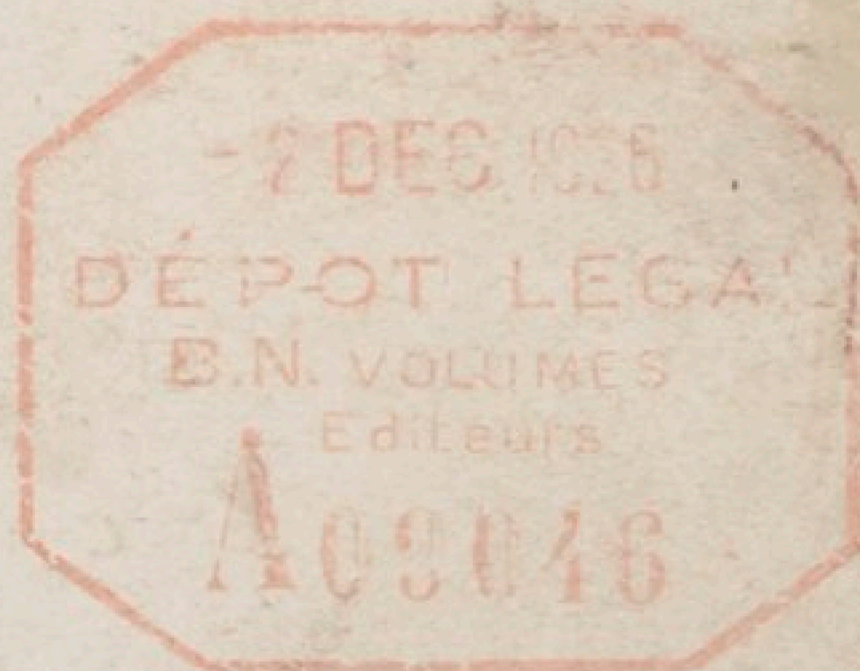


HENRI LAURENS, Éditeur, PARIS



LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS



LES PATRIES DE L'ART

Parus :

L'ART FRANÇAIS (*Moyen Age, Renaissance*), par René Schneider, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. 1 volume (16 × 21), 146 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XVIIe siècle), par René Schneider. 1 volume (16 × 21), 117 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XVIIIe siècle), par René Schneider. 1 volume (16 × 21), 138 illustrations.

L'ART BYZANTIN, par Louis Bréhier, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand. 1 volume (16 × 21), 106 gravures.

A paraître :

L'ART FRANÇAIS, par René Schneider, professeur à la Faculté des Lettres de Paris :

XIXe siècle.

L'ART ITALIEN, par Louis Hourticq, professeur à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts.

L'ART GREC, par Gustave Fougères, de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS

XVIII[e] Siècle (1690-1789)

PAR

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 138 GRAVURES

HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, PARIS

1926

A Monsieur Pierre de NOLHAC

de l'Académie Française.

L'ART FRANÇAIS

PREMIÈRE PARTIE

(1690-1750)

**Le déclin du XVIIe siècle. La Régence et l'Art Louis XV
Primauté de Paris. — Rocaille et « Petite Manière ».
Sourire général de l'esprit français.**

CHAPITRE PREMIER

ORIGINALITÉ DU XVIIIe SIÈCLE

La société nouvelle : l'esprit de Paris, le règne de la Femme et du Désir, l'influence des salons et du théâtre. — La peinture et le dessin. — Invasion du « Genre » et triomphe de la couleur. — Prestige des Vénitiens et de Rubens. — Disciples de Le Brun et révolutionnaires. — De Watteau à Boucher.

Il faut déplorer le vague de cette large étiquette, « période classique », appliquée à la fois sur le XVIIe et le XVIIIe siècle. Elle est aussi vague que celle qui désigne en gros le « Moyen Age ». Il y a au moins autant de différence entre l'art où s'est encadrée la majesté de Louis XIV et celui où s'est prélassé le voluptueux Louis XV,

qu'entre l'idéalisme serein des statues gothiques du XIIIe siècle, à Reims par exemple, et l'âpre et douloureuse franchise du XVe.

S'il y a vraiment un art du XVIIIe siècle (et il y en a un puisque le langage en a spontanément fixé l'idée), il est la mobilité. Au temps de Louis XIV le dessin fixe une image noble et calme de la vie : il est statique. Désormais (du moins jusqu'en 1760 où l'obsession de l'antiquité le tendra de nouveau) tout, style décoratif, meuble, tableau, dessin, parfois l'édifice même, cherche le vibrant et agite la forme : l'art est dynamique. Il l'est même jusqu'à la trépidation, par exemple chez La Tour. Ce n'est pas seulement parce que la génération nouvelle est plus sensible, plus nerveuse : c'est aussi qu'il y a dans l'évolution de l'art vivant, en tous pays, un rythme interne qui la règle. Après la gravité, la sémillance. L'art exprimait un état des choses : voici qu'il cherche leurs aspects passagers. L'instant aigu, voilà son perpétuel objet. Il se fait vif et léger pour saisir la vie, la vie remuante, mouvante, celle du geste, de l'attitude, de la physionomie. Le siècle commence par la pirouette de Mezzetin, dit l'Indifférent, dans l'exquis tableautin de Watteau, continue par les fougueuses pochades de Fragonard et finit par les gambades des faunesses de Clodion. Dans l'intervalle il s'attache à ces accès où l'être humain sort brusquement de sa personnalité : le rire maladif de La Tour et de Ducreux.

Voilà pourquoi on n'a jamais tant dessiné. Ces feuillets légers pullulent aujourd'hui dans les collections sans lasser jamais la passion des amateurs, qui y sentent pétiller une vie mousseuse. Tous, peintres, sculpteurs, ornemanistes, architectes même, sont aussi fous de dessin que Hokousaï. C'est qu'il capte prestement la vie en train de vivre et la pensée à l'état naissant, non limitée, non

figée : la pointe subtile du moment. Son allure est la courbe, expressive du mouvement. Il sait bien que la ligne droite n'existe pas dans la nature, sauf dans le cristal glacé. Les dessins de Fragonard (fig. 1) et de Saint-Aubin sont les plus expressifs qu'on puisse imaginer de la vertu d'élasticité que possède la vie. Sa méthode



Fig. 1. — FRAGONARD. ENLÈVEMENT DES SABINES.
(*Ancienne collection Doucet*)

Le dessin du XVIII[e] siècle : en tourbillon, à la poursuite de l'instant. A comparer avec le statique Enlèvement des Sabines, de Poussin.

est l'essai frémissant, qui multiplie autour du réel ses travaux d'approche, avec des « laissés » et d'amoureux revenez-y. Là, plus que dans les œuvres achevées, l'esprit du siècle est à vif. Quand la réaction, vers 1770, ramènera les français au sens de la gravité, au rythme stable, c'est-à-dire au goût du XVII[e] siècle et de l'antique, ce ne sera que pour provoquer bientôt l'explosion romantique. C'est l'oscillation perpétuelle de notre génie.

Et pourtant l'étiquette d'art classique commune aux

deux époques se justifie. De la vieillesse de Louis XIV à la Révolution, ou si l'on veut de la mort de Le Brun (1690) et de Mansart (1708) à David, la même doctrine règne, surveillée par les mêmes Académies, appuyée sur les mêmes autorités, l'Antiquité et l'Italie moderne, et inspirant la même pédagogie d'école, qui s'attache aux mêmes sujets et enseigne pour les traiter les mêmes règles de dessin : pyramider, faire contraster les mouvements, atténuer le caractère, dramatiser les gestes et les expressions, etc... Les nouveautés sont immenses, mais elles s'insinuent dans l'auguste tradition sans la supprimer. Et puis, elles s'insinuent si insensiblement, que le catégorisme, qui est anti-historique, en est tout déconcerté. Il n'y a entre les deux « siècles » aucune discontinuité, mais une sorte de glissement très doux. Ce sont les hommes du XVIIe qui inaugurent le suivant : Louis XIV, le grand Dauphin, et la Cour qui les entoure l'un et l'autre à Versailles et à Meudon. Ils l'inaugurent sans le vouloir, sans s'en douter, parce qu'ils portent en eux la loi de la vie. Ce sont leurs artistes qui élaborent silencieusement l'art de la Régence, qui les dépasse. Dans l'œuvre de Mansart à Trianon, à Marly, au château neuf de Meudon, on voit poindre ce qu'elle va aimer, ce qu'elle aime déjà dans les tracés, dans la distribution et dans le décor. Dufresny fournit déjà pour le parc de Versailles un plan de jardin irrégulier. La sculpture du septuagénaire Coysevox se fait légère de silhouette et de modelé pour la pétulante duchesse de Bourgogne, qui court en Diane chasseresse vers toutes les libertés nouvelles (1710). Lui et Girardon forment dans leurs ateliers les sculpteurs de demain, qui verront autrement qu'eux les formes de la vie. Mignard travaille avec les jeunes disciples de son rival Le Brun et avec les élèves des flamands à assouplir le dessin, à éclair-

cir la palette, pour traduire une autre façon de voir et de sentir. Le mobilier même, même la puissante armoire de Boulle, s'ouvre à l'esprit nouveau puisque le capricieux Bérain dessine parfois ses cuivres. Un retour général au baroque précède l'avènement de la délicieuse rocaille.

Il n'y a donc pas un instant précis où le XVIII[e] siècle a commencé. Si l'on voulait même, on surprendrait aisément plus haut, chez le tendre Le Sueur, dans les païennes Floralies de Poussin, et jusque dans les sanguines du Primatice, la lointaine mais joyeuse annonce de Boucher. Après le court arrêt de Le Brun, le génie français poursuit inlassablement sa marche vers la grâce souple. C'est le grand art classique qui a « porté » la Régence, ou plutôt elle est cet art même que transforment peu à peu les inéluctables forces de vie. Et cette continuité dans l'évolution est telle, qu'elle défie non seulement l'analyse mais les ressources du langage.

Dès la fin du XVII[e] siècle la longévité du Roi lassait la jeune génération. Sa mort, lugubrement précédée de deuils familiaux et de misères nationales, fut pour tous une délivrance (1715). Versailles va s'endormir dans sa solennité jusqu'à ce que le nouveau Roi, Louis XV, vienne en 1723 y installer sa précoce nonchalance. Mais trop tard. Le « sceptre des Arts » a passé de nouveau à Paris, qui le détenait, sauf les tragiques intermèdes des guerres civiles, depuis Charles V. Il ne le perdra plus. Entre les Tuileries et le Marais les artistes retrouvent l'atmosphère vive, spirituelle, qui manquait un peu là-bas dans le grandiose palais de Mansart et le parc arrangé de Le Nôtre. Ils s'y baignent avec délices. Coloris et dessin, les portraits d'échevins de Largillierre ont plus d'esprit que son Le Brun. Et c'est bien autre chose quand on

vient de la province. En 1702 arrive à Paris, de Valenciennes, tout près des Flandres, un jeune peintre qui s'appelle Antoine Watteau : il faut mesurer la différence (fig. 2) entre les « magots » qu'il peint à la flamande dans





Fig. 2. — WATTEAU. LA MARMOTTE. (*Musée de l'Ermitage, Pétrograd*) L'INDIFFÉRENT. (*Musée du Louvre*)

Un « magot » peint à la flamande au début de la carrière de l'artiste. — Un être d'élection peint à Paris entre 1717 et 1720, avec le sens aristocratique de la vie, par le provincial que la capitale a transformé.

les premières années de son séjour et le piquant de l'Embarquement pour Cythère (1717) !

La société s'est dégelée. Là, à deux pas des Tuileries et du Louvre, dans le Palais-Royal décoré de rocaille par Oppenord et fleuri de mythologie pimpante par Antoine Coypel, le Régent fête avec Mme de Parabère la toute nouvelle douceur de vivre. Gentilshommes du

Temple, « roués » et libertins, gros financiers, agioteurs du « Système », voilà le milieu et la clientèle. Le langage dit « La Régence » (1715-1723) : étiquette historique derrière laquelle est enfermé pour jamais le souvenir

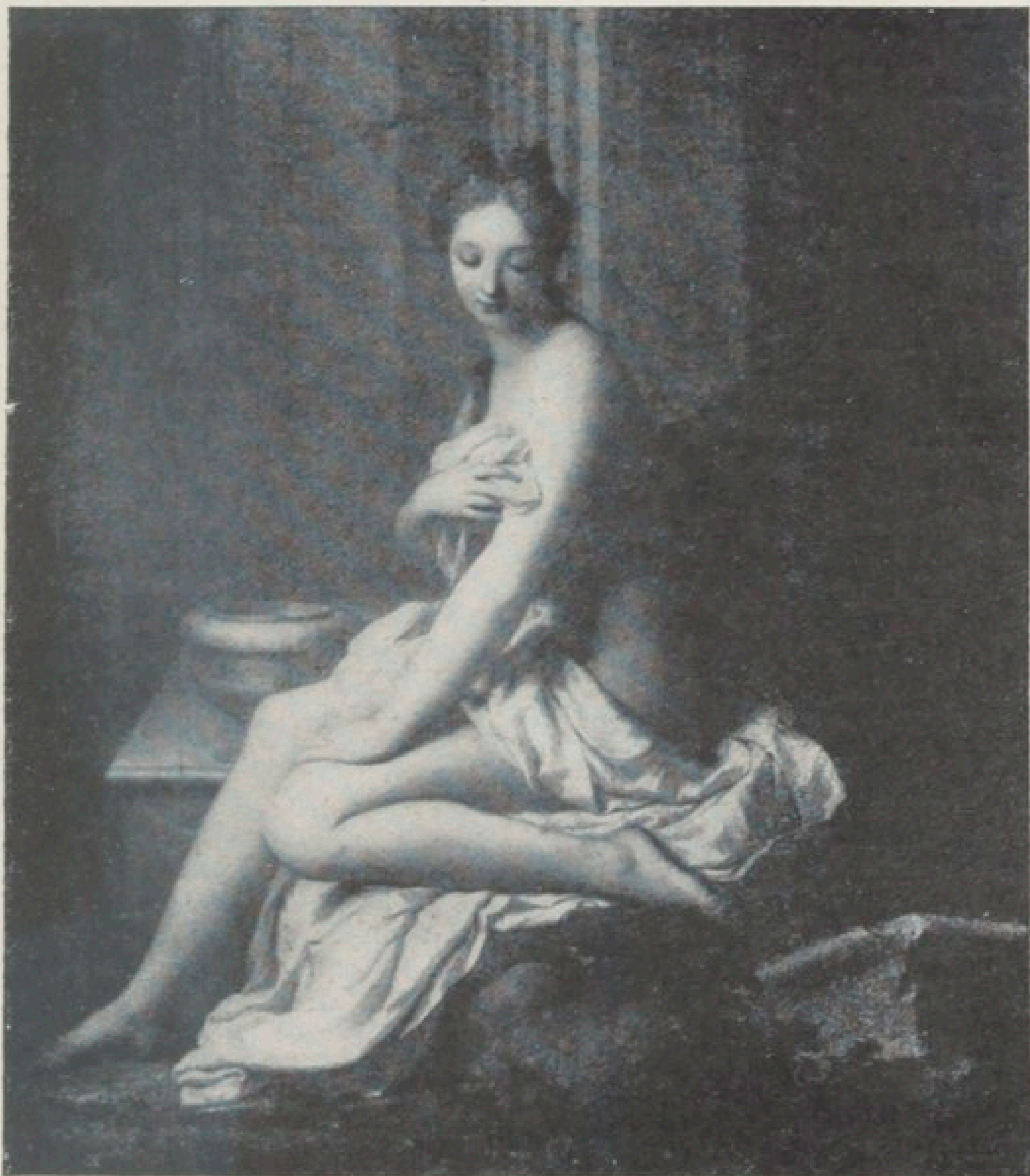


Fig. 3. — SANTERRE. SUZANNE AU BAIN.
(*Musée du Louvre*)

1704. Bible galante du XVIII[e] siècle. Silhouette en S, comme le chantournement violoné du style décoratif « Régence ». Allongement et souplesse des formes, douceur du modelé, blondeur chaude du coloris. *Photo Lévy-Neurdein.*

d'une vie fermentée, pétillante. Fini (ou presque) l'art majestueux auquel présidait Le Brun! On veut décidément plus d'humanité, de familiarité et de fantaisie.

C'est au désir qu'on les demande, en le relevant d'esprit et de distinction, à la française. Plus ou moins voilé, il inspire presque toutes les œuvres de 1695 à 1750. L'ar-

tiste a le goût délicat de la femme. Elle règne dans l'art comme dans la société, insinuant partout sa fine séduction. Le XVII[e] siècle était viril : le nouveau est féminin. Mais il l'est sans volupté profonde, sauf en quelques cas. De La Fosse à Coypel, à Boucher, ce qu'il fait est « du dernier galant », rien de plus. A d'autres, plus tard, de découvrir la grandeur de la passion.

Les grands sujets eux-mêmes de la peinture d'histoire se galantisent en se laissant aller au « genre »! Cela va sans dire pour la Mythologie, qui n'est plus qu'amoureuse. Éros et Vénus sont les dieux chéris; non plus la Vénus de Lucrèce, « volupté des hommes et des dieux », ni même celle du plafond de Houasse à Versailles, « image de ce qu'une grande passion produit de glorieux quand elle agit dans le cœur d'un véritable héros », ni davantage « l'Heure de Midi » qui dans le marbre de Gaspard Marsy à Versailles retient les plis de sa robe! Louis de Boullongne et Coypel savent faire reconnaître, avec une précision qui reste toujours délicate, dans son attitude, dans ses gestes, dans sa physionomie éveillée, les jeux auxquels elle préside en tapinois avec l'assistance de son fripon de fils.

Mais on s'étonne des familiarités prises avec la religion et l'histoire. La Bible farouche n'a plus pour les peintres que des Bethsabées, des filles de Loth et des Suzanne. C'est en vain que la Suzanne au bain, de Santerre (1704), essaie de dissimuler sous un air pudique son plaisir d'être regardée : nous savons pourquoi elle frissonne, et fléchit en S (qui est comme on sait le tracé générique de la rocaille) sa nudité flexible (fig. 3). Lemoine en mourant fait brûler une de ses Vierges, dangereuse comme un péché pour son salut. Dans l'Annonciation de Coypel à la chapelle de Meudon, la Vierge, cette fois ployée en deux,

défaille sous le rayon doré qui la pénètre, tout comme la Sainte Scholastique de Jean Restout (fig. 4). La Danaé antique elle-même ne connaissait pas sous la pluie d'or la



Fig. 4. — JEAN RESTOUT. SAINTE SCHOLASTIQUE MOURANT ENTRE LES BRAS D'UNE RELIGIEUSE.
(*Musée de Tours*)

1730. Admirable spasimo, qui interprète avec grandeur les pamoisons berninesques. Art sans ingénuité, mais très sûr de ses effets, très large dans son dessin, dans les partis de lumière, dans les plans même bien que la touche les concasse en détail. *Photo Bulloz.*

pamoison de ces mystiques. Il y a dans une chapelle de Versailles une Sainte Thérèse, de Santerre (1709), devant laquelle on est un peu gêné. Rien ne prouve mieux que l'art du Bernin et le goût « Jésuite » sont à l'origine de notre XVIII[e] siècle. Quant à l'Histoire, il suffit de regarder la Continence de Scipion par Lemoine (1727) : cette

scène houleuse sous les draperies qui claquent n'est au fond qu'un alléchant marché d'esclaves.

Aussi la femme est-elle mieux réussie que l'homme par cet art qui a jeté sa gourme. Il cherche ce que Poussin fuyait : le douillet et le mol. C'est le cas d'Antoine Coypel ; ce sera le cas de Lemoine, de Nattier, de Boucher, etc. Or, le dessin en est tout transformé. Il épouse amoureusement les courbes féminines et fait d'elles tout le motif linéaire de tableaux comme le Sacrifice d'Iphigénie, de Lemoine, ou la Naissance de Vénus, de De Troy, qui ondulent en S comme des hanches. Il s'accorde à merveille à la flexuosité générale, au tracé elliptique du boudoir, au chantournement du mobilier, à la « chicorée » du style ornemental. Animer les formes est leur passion, et c'est avec la courbe qu'ils les enlacent. Elle est en art le diagramme de l'aisance et de la grâce, l'écriture du Désir. Alors naissent, par exemple à l'Hôtel Soubise, des accords dont la justesse nous ravit : le tracé ovale du fameux Salon, l'histoire amoureuse de Psyché peinte par Natoire, et les stucs maniérés de Boffrand. Aussi bien n'est-ce pas un foudre de guerre (fût-il le pauvre maréchal de Soubise!) que l'imagination se plaît à voir en pareil cadre (fig. 120).

Le règne de la femme ne va pas sans l'influence des Salons. L'art devient mondain, et le dessin en est encore tout affecté. De l'homme et de la vie les artistes se font une vision aristocratique. Désormais la forme humaine est élégante, nerveuse plus que musclée. Chez Watteau et Coypel, chez tous..., la taille s'allonge, les jambes s'effilent, les extrémités s'affinent. La figure amenuise son ovale où le regard s'aiguise. Un sourire général, qui ne finira qu'avec l'affectation sentimentale de Greuze et la gravité « antique » de David, retrousse les coins des lèvres et des

yeux. Autour des membres délicats les draperies se cassent ou ondulent. Le prétendu Indifférent de Watteau, qui joue avec un diabolo et fait claquer ses doigts comme en disant : « Je n'en ai cure », semble incarner cette grâce désinvolte (fig. 2).

Il n'est pas toute la génération, bien entendu. A l'Académie le rêve héroïque et athlétique continue : c'est la noble tradition de Le Brun. Les « académies » des élèves de l'École sont d'un dessin ressenti, qui se relève en bosses. Chez les peintres d'Histoire surtout il y a de la grandiloquence dans le verbe et du clapotement dans les draperies, que fouette un perpétuel vent de style. Quand il s'agit des grands sujets les modèles titaniques de Michel-Ange hantent élèves et professeurs. Mais pas toujours; et lorsque l'artiste est libre, dans le « genre », il voit une humanité non pas précisément robuste comme la voyait le XVII[e] siècle, mais fine, engageante, déliée, un peu comme la voyait l'art de Cour au temps de Charles VI chez les miniaturistes du duc de Berry. Fait curieux : ce style un peu menu est général dans l'Europe du XVIII[e] siècle : au même moment Longhi et Tiepolo le répandent dans leur Venise de loisir et de plaisir. Destiné à des appartements plus petits, souvent à des trumeaux de glace, à des dessus de portes, il rapetisse, dans son effet comme dans ses proportions. Même aux voûtes de l'église des Invalides et de la chapelle de Versailles, déjà, il y a du menu dans le fracas. Même dans la tapisserie, épouse du Mur! Et jusque dans l'Histoire de l'Énéide, transportée sur carton par Coypel! La Visite de Didon et d'Énée à Carthage, prélude pour nous d'un drame de passion dans un cadre et des souvenirs immenses, n'est que peinture d'éventail! Partout du pimpant, du fringant, du fouetté. Décidément la « petite manière » a fait son entrée, et pour

n'atteindre le plus souvent que « le petit des choses ».

A lui seul peut-être le théâtre se serait chargé de l'introduire. Il est toujours si puissant depuis le Moyen Age sur l'art français! Plus que jamais il aide l'artiste à créer de l'irréel, à faire oublier le grossier de l'existence. Raoux, Gillot, Watteau, les Coypel, bientôt Boucher, plus tard Fragonard, ont beau être à leurs heures des réalistes décidés : ils viennent vivre là, sous la lumière factice des chandelles, leur seconde vie, superposée à l'autre. Ils voient volontiers les choses comme elles paraissent à la Comédie ou à l'Opéra, sur la scène, dans ces heures d'illusion enchantée qu'on achète quelques sols en entrant. C'est au théâtre que Watteau alimente son rêve, rêve enivrant, que Michelet prend pour le reflet immédiat de la vie française sous la Régence. Il ne s'agit pas seulement d'emprunter des acteurs ou des rôles : nous savons de reste que comédiens français, Arlequin et Colombine échappés de la comédie italienne, Annette et Lubin évadés de la pastorale, filles d'Opéra, font entrer dans la peinture, à côté du portrait, le travesti. Sous ses oripeaux mythologiques il vient du XVIIe siècle, mais la passion du théâtre le prodigue comme un lieu commun chez Largillierre et Raoux, en attendant Nattier. C'est un procédé d'illusion puérile et charmante; et il flatte un goût éternel. Mais il y a des emprunts plus essentiels. Ariane, c'est-à-dire Mlle Duclos, déclame : le dessin de Largillierre ne se contente pas de lever au ciel ses yeux, ses bras désespérés; il ouvre ses lèvres pour laisser passer son cri de détresse pendant que le perfide Persée s'enfuit là-bas sur la mer stérile. Le cri, le chant, la déclamation, c'est-à-dire la bouche ouverte dans l'instantané? Voilà qui est grave. Attendons-nous à voir peindre, un jour ou l'autre, l'inspiration de Glück, l'exaltation du

chanteur Gelyotte, et à voir sculpter sur les lèvres de Mme de Pompadour la tendre mélodie qu'elle exhale.

L'optique même de la scène pénètre dans le tableau, avec ses arrangements de groupes, ses équilibres ou ses contrastes, tout son rythme. La Pamoison d'Esther devant



Fig. 5. — ANTOINE COYPEL. ÉVANOUISSEMENT D'ESTHER DEVANT ASSUÉRUS. (*Musée du Louvre*)

1704. Optique du théâtre dans la mise en scène, dans la chute en beauté, dans le groupement, dans la présence de figurants, dans le fond de décor en perspective. Goût décoratif d'un carton de tapisserie. Peinture nouvelle : coloris rouge et or, somptueux et chaud. *Photo Lévy-Neurdein.*

Assuérus (fig. 5) et Athalie chassée du temple, d'Antoine Coypel, sont des « scènes » fixées toutes vives par le pinceau, avec l'odeur du plateau et des coulisses. Gillot transpose en couleur les pièces de Regnard, de Dufresny et Fatouville (fig. 22). Mieux encore : Watteau, qui passe en ce pays du rêve une bonne moitié de son court destin, ose montrer pauvre Gilles s'avançant près de l'orchestre au baisser du

rideau, bras ballants et toujours mélancolique; il prend congé du public, qu'on sent là et dont on croit entendre les applaudissements. Et voici l'audace suprême, que Rodin admirait : il essaie de rendre avec la simultanéité des choses peintes la progression de l'action dramatique. L'Embarquement pour Cythère (1717), pris d'une comédie de Dancourt (1700) montre de droite à gauche la succession des épisodes du pèlerinage d'Amour, avec le même couple de pèlerins, depuis le cruel refus, la douce résistance, l'hésitation, la décision du départ, jusqu'à ..... ne disons pas l'arrivée, car le peintre comme le théâtre s'arrête au moment même de l'embarquement devant les lointains bleus de l'espérance (fig. 27).

Bien entendu la peinture reflète le décor, comme toujours : palais à colonnes d'où retombent les draperies redondantes, et surtout arrangement factice du paysage. Mais qu'on ne s'y méprenne pas : il y a alors des réalistes ingénus qui ne lui doivent rien, comme Oudry ; et chez les autres, tels que Watteau, on sent derrière ces artifices une émotion directe qui se transpose en « effets » sans rien perdre de sa fraîcheur. Il faut faire justice d'un vieux préjugé. Il y a un paysage admirable au XVIII[e] siècle, dès la Régence. Il a germé devant la Nature, mais il a poussé entre les « portants », dans l'atmosphère de la salle aux quinquets, dont la fumée l'a voilé d'une brume vaporeuse. Jusque dans le factice cette époque cherche à sa façon la poésie des choses. Ces enfoncements lumineux, très légèrement brossés, ce parti pris de les encadrer entre des côtés empâtés et plus sombres pour les faire fuir bien loin, ces parcs où se balancent, derrière Gilles par exemple, des arbres inconnus du Nord mais familiers à l'Italie heureuse, pin parasol au large panache, cyprès fuselé, tout cela c'est pour l'imagination l'invite au beau voyage.

C'est l'évasion dont tout homme a besoin, même et surtout sous les lustres! Bientôt Van Loo, Boucher, vont peindre eux-mêmes des décors : dès lors sera accomplie la confusion qui a toujours comblé d'aise les Français entre le théâtre et la peinture.

Triomphe du genre, de la femme, de la vie de salons, du théâtre, tout cela, qui affecte l'art profondément, ne touche en somme que le dessin. Aussi retrouve-t-on la même émancipation dans la sculpture. Mais la peinture est un art autonome, qui a sa vie propre, sa chair et son sang : la pâte onctueuse et colorée. Or c'est elle qui est l'agent le plus décisif de la révolution. Sous Louis XIV, à l'époque virile, l'architecture et la sculpture étaient maîtresses : c'étaient les reines de Versailles. Mais voici qu'elle s'empare de l'hégémonie. Même en elle le changement est profond. Le rationalisme du XVIIe siècle y assurait la prédominance de l'idée, c'est-à-dire du dessin. Le jeune siècle, lui, est sensuel. Or, il y a dans l'art un côté matériel : la couleur, troublante concupiscence des yeux. C'est elle dont le charme informulé atteint les fibres secrètes. Voici qu'on connaît la joie très spéciale de pétrir sa substance, joie qui caresse la surface des choses sans se préoccuper de leur teneur. Il n'y a qu'à regarder au Louvre, entre bien d'autres, la joviale et rutilante tête de vieillard qu'Antoine Coypel appela, simplement parce qu'il rit : « Démocrite » (fig. 6).

A cette explosion de sensualité il faut bien chercher des causes. Il y a sûrement des influences étrangères. Sauf au XIIIe siècle notre pays a toujours butiné hors de chez lui pour faire son miel, qui n'est qu'à lui. De très efficaces viennent de l'Italie toujours féconde. Mais il y a tant d'Italies! Chaque époque cherche là-bas la sienne, celle qui s'accorde le mieux à son penchant. A Versailles

c'étaient les « Bolonais » dramatiques et sombres, les Carrache entre tous. Voici maintenant les septentrionaux, les magiciens voluptueux de la tache colorée et de la lumière, ceux de Venise surtout : Titien, un peu Giorgione, ardents et fauves; Véronèse au poudroiement cendré; la Rosalba falotte et crayeuse; Sebastiano Ricci, qui compose son bouquet éclatant de tout ce qu'il prend à Véronèse et à Corrège; Corrège enfin et sa symphonie d'or rayonnante, qu'on retrouve plus ou moins amortie dans tout le siècle, de La Fosse à Prudhon. Le maître sensuel de la chair féminine et des Amours rieurs est un des plus actifs agents de la révolution qu'accomplit la Régence.

Mais on a une telle soif de clarté qu'il faut encore d'autres modèles. Dès la fin du XVIIe siècle une grosse querelle met aux prises les académiciens : rubénistes d'un côté, poussinistes de l'autre. Poussin, pour eux, c'est le dessin, roi dans l'étendue un peu terne du tableau. Ils ne veulent ou ne savent pas voir la « délectation « que les Bacchanales lui ont versée à pleins bords. Mais Rubens, c'est la couleur. Enfin! voici le dieu! Voici la révélation et l'Évangile! Tandis que les poussinistes sont les gens du passé, les rubénistes ont pour eux la nouveauté, la séduction de la jeunesse. Un redoutable critique, Roger de Piles, combat pour eux, et pour Lui : il est dans l'opinion le coryphée de la Couleur. Alors c'est une nouvelle phase, la plus glorieuse et la plus joyeuse, de la pénétration flamande dans notre art. Van der Meulen et sa buée argentée, Nicasius à la Ménagerie, Genoëls, qu'étaient naguère ces excellents artistes sur le mode mineur à côté du plus grand virtuose des harmonies colorées qui fut jamais? Nos français, Largillierre, Coypel, Rigaud, Watteau..., le voient au Luxembourg, chez Crozat, parfois à Anvers même

comme Largillierre. Ils sont éblouis de cette lumière blonde dont la chair est pétrie, ils suivent avec saisissement cette ardeur vermillonne qui allume des réveillons sous chaque narine, aux coins des lèvres et des yeux,



Fig. 6. — ANTOINE COYPEL. DÉMOCRITE.
(*Musée du Louvre*)

1692. Précocité de l'art nouveau. Pure sensualité picturale qui atteint au lyrisme. Magnifique explosion de gaieté et de coloris dans une atmosphère d'atelier chargée de rubénisme. Fougue du pinceau. *Photo Lévy-Neurdein.*

jusque dans le coquillage de l'oreille. Aucun danger qu'ils abolissent en lui le génie de leur race. Pas un instant ils ne songent à prendre au flamand l'étal de sa viande et la sonorité de ses fanfares. Toutes ses exubérances, ils les spiritualisent; ils atténuent de leur distinction cet amour triomphal de la vie et cette foi bruyante en la force de la Nature. Mais tous plus ou moins entrent

dans son rayonnement. Rubens a vaincu Poussin, la Flandre a vaincu l'Italie. Quand, au Louvre, on passe des salles du XVII[e] siècle ou du salon Denon, reposoir des grandes machines de Le Brun, dans la salle Daru, tout de suite on entre dans un autre monde : il y a de la lumière dans la couleur, de la joie dans la lumière, et tout cela dans l'allégresse du dessin. C'est un sourire général de l'esprit français.

Pour s'affranchir on va même plus loin que la Flandre, et l'on risque une autre méthode. Car enfin Rubens distribue très largement la lumière et varie richement ses tons. Ces Flamands voient par taches colorées, qu'ils harmonisent : ils composent un vif bouquet. Mais ne peut-on simplifier la vision, unifier couleur et lumière, rapprocher les tonalités en ménageant une dominante, bref concentrer de l'intensité sur le point essentiel où la pensée s'attache? Les uns sont les purs coloristes, qui cherchent dans la diversité leurs joyeux accords ; les autres, les méditatifs, qui voilent pour résumer et résument pour avoir la profondeur. Ceux-ci sont les Hollandais. Or, voici le témoignage le plus curieux de la curiosité inquiète qui entraîne sur tant de routes notre jeunesse émancipée : elle regarde parfois vers le pays embrumé où les peintres baignent leurs toiles d'un fluide d'or et font surgir la chair, la vie, l'âme, de la pénombre. Après ou avec Rubens, Rembrandt et sa suite. Rigaud déjà voit la Présentation au Temple un peu comme l'aurait vue le visionnaire : avec une concentration fantastique de la lumière sur le Grand Prêtre et sur la divine fillette qui monte vers un Orient des Mille et une Nuits (fig. 7). Louis Boullongne, Antoine Pesne, surtout Raoux et Grimou (fig. 8), recherchent ses effets mystérieux ou la ouate grise de Miéris. Tournières subit l'attrait de Gérard Dow et de Schalcken. Plus tard, avec Aved,

avec Fragonard et nos petits paysagistes, l'enthousiasme continuera.

N'exagérons rien. Pour le moment ces peintres sont peu

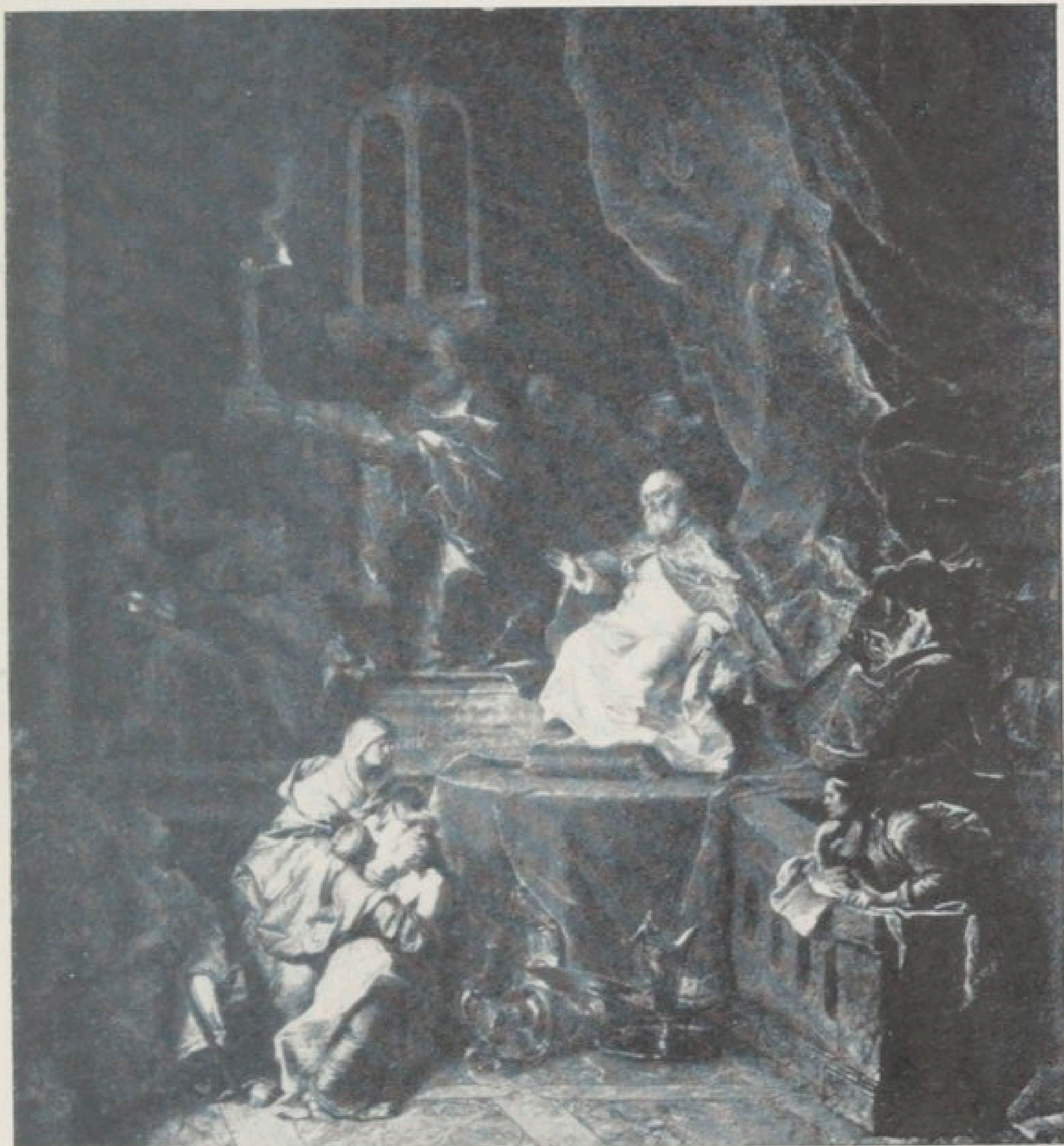


Fig. 7. — RIGAUD. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.
(*Musée du Louvre*)

1743. Le renouveau de la peinture française sous l'influence des flamands et des hollandais. Scène éclairée à la Rembrandt par un peintre qui avait acquis sept toiles du grand visionnaire. Mais riche gamme des tons, et esprit dans le dessin. *Photo Archives Phot.*

nombreux, et leur « petite manière » semble jouer un air de flûte à l'ombre du géant. Toutes ses oppositions, ils les amortissent de ouate, comme ils substituent à la profonde gravité hollandaise leur esprit sémillant. Pas plus la magie de Rembrandt que le ronflant de Rubens! Notre XVIIIe siècle, français dans la moelle, s'exprime spontané-

ment en tons rompus et passés. Ses tableaux clairets et fins donnent l'impression de vieilles soies qui seraient douces au toucher. Mais enfin, au cours de leurs voyages, ou du moins de leurs visites dans les collections de Paris, ils ont entrevu dans un clair-obscur doré Amsterdam et Leyde, Anvers et Venise. C'est du nord cette fois encore que nous vient la lumière. Elle renouvelle pour un siècle la vision des français. Même plus tard l'austère et pur David sera ébloui. Par-dessus un siècle et deux Écoles Watteau tend la main à Delacroix, sous le patronage triomphant de Rubens.

Autre nouveauté : la facture. L'époque aime le glacis, cette couleur très légère, fluide et limpide, superposée en transparence sur un fond déjà clair. De Watteau à Fragonard elle y exprime d'instinct sa façon de sentir : il amortit l'éclat, permet la nuance, la demi-teinte chère aux natures délicates. A la figure il donne du voilé, à la draperie du satiné, au fond de paysage ce ouaté qui poétise le lointain et sollicite le rêve. La preuve que dans sa transparence se mire un « état d'âme », c'est que le dur David le chassera de sa palette. Enfin, la touche. Le peintre du XVIIe siècle se gardait de laisser voir sa cuisine. Désormais on l'étale. On sait que le va-et-vient du pinceau sous l'impulsion de la main, elle-même mue par l'invisible électricité du sentiment ou de la pensée, c'est une des intimités du peintre. Or l'esprit nouveau adore ces indiscrétions. Ne lissons plus : laissons sur la toile tous les accidents de la brosse, quand elle coule, glisse, ou traîne lourdement dans la pâte grasse. Petits maîtres flamands et hollandais connaissaient déjà cette volupté. Restout nous offre méplats et facettes : il concasse la forme. Watteau, Largillierre, Jouvenet..., montrent une facture vibrante qui est pour l'amateur un régal. Elle vibre : c'est

bien cela; comme vibrent le dessin, les pieds des sièges, les lacis du décor « araignée », la forme plastique d'Adam et de Slodtz. Dans l'Enseigne de Watteau, un amateur ajuste sur son nez sa face à main, s'agenouille, et colle sur le

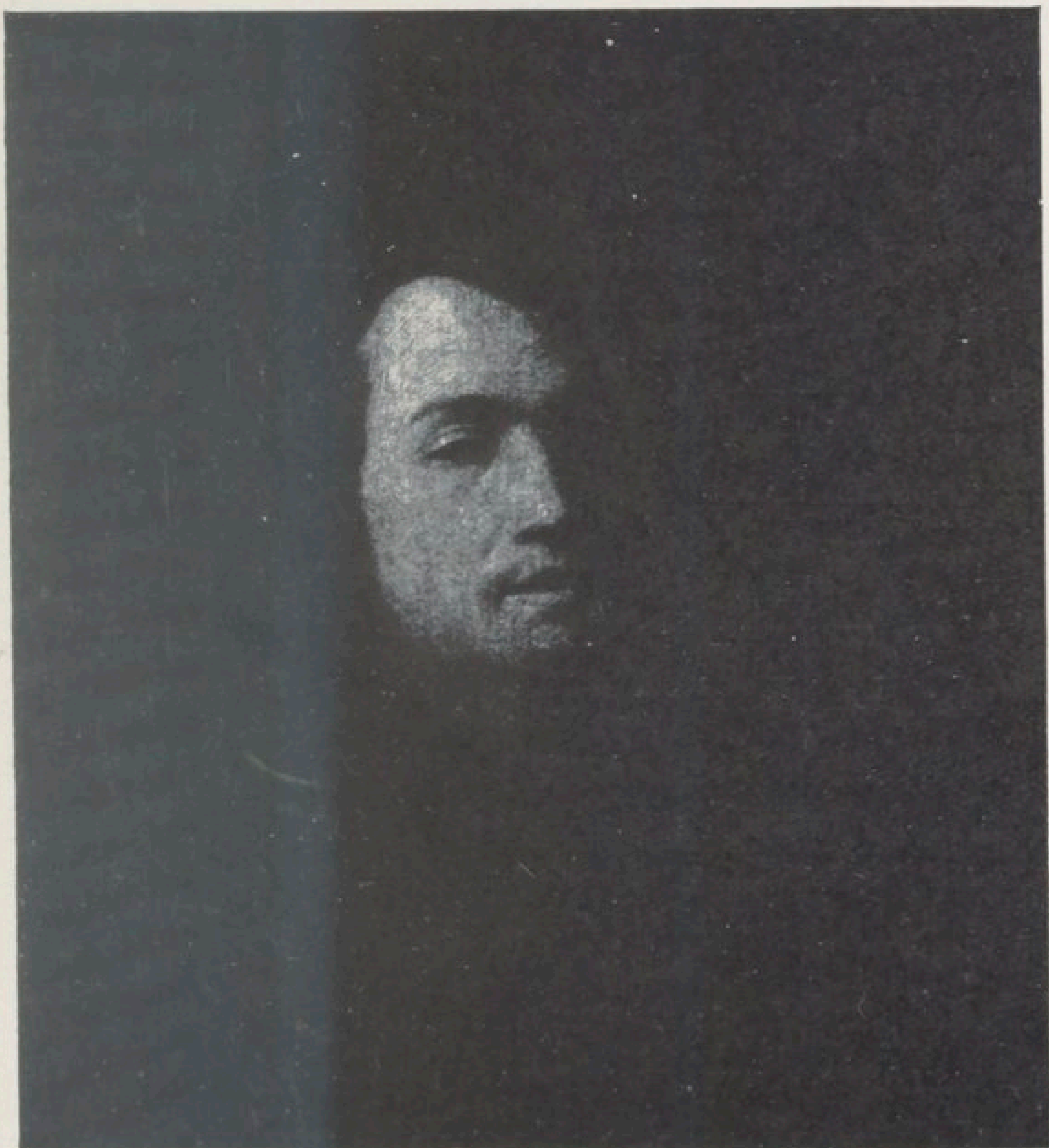


Fig. 8. — ALEXIS GRIMOU. PORTRAIT DE JACQUES DOMINÉ.
(*Musée d'Orléans*)
Emprise de Rembrandt : toque, pose, effet de phosphorescence. *Photo Bulloz.*

tableau à vendre sa vue de myope pour voir comment c'est fait (fig. 29). Voilà une leçon que Watteau lui-même nous donne : comment il faut regarder un tableau. A quelque temps de là Tocqué nous le dira aussi : « C'est la touche qui donne la vie et le mouvement. » Perronneau a le « modelage dans le tapotage », que Goncourt savoure comme un ragoût. A la volupté du peintre correspond maintenant

le dilettantisme du curieux, qui se pourlèche. Facture, « faire », exécution, c'est-à-dire jeu habile de la brosse dans la belle matière, voilà bien le libertinage moderne, et c'est le sensuel XVIIIe siècle qui l'inaugure.

Mais cette évolution ne s'est pas faite en un jour. La période qui va de la mort de Le Brun (1690) à celle de Watteau (1721) est passionnante comme toutes celles qu'on appelle des « transitions » : les individus y comptent moins que les mouvements, on y assiste au heurt du passé et de l'avenir, comme au Salon de 1699 qui rapprochait sur les parois demi-traditionalistes et hardis novateurs. Sur Jouvenet, Louis Boullongne, La Fosse et Antoine Coypel, Versailles où ils ont travaillé projette encore sa grande ombre. Tous restent les disciples de Le Brun, au moins par le style du dessin ; tous vont étudier en Italie les augustes exemples, tous sont peintres d'Histoire, tous décorateurs de grandes surfaces, précipitant des voûtes de la chapelle de Versailles ou des Invalides des cataractes de corps disloqués (fig. 9). A la voûte de Versailles le Père Éternel, vieillard tout blanc, saute dans l'espace les bras étendus, comme nos gymnastes quand l'instantané les saisit en pleine trajectoire. Sa jambe projetée en avant en raccourci est un curieux document de dessin sportif. Certainement Antoine Coypel avait croqué quelque part cette acrobatie de cirque. Mais avec cela, que de sursauts déjà dans la couleur! Certes Jouvenet est puissant et dramatique. Mais sa Descente de Croix (Salon de 1699), qui remue de lourdes taches rougeâtres dans des effets décisifs de lumière et d'ombre a dans sa rhétorique autant d'accents du Caravage que de Rubens. Sur le portrait de Fagon (fig. 10) qu'enlève dans les gris sourds une facture libre et large, ces yeux bordés de chassie, ce visage bruta

lement raviné de travailleur, où le rose de la chair maintient çà et là le ton de la vie, sont déjà des audaces. Sur le maître-autel de Notre-Dame de Paris descend une grande paix :



Fig. 9. — LA FOSSE. ESQUISSE DE PLAFOND.
(*Musée de Rouen*)

La peinture de voûtes au début du XVIII[e] siècle. Allègement de la composition, pétulance des mouvements, vivacité des raccourcis, souci de baigner les formes d'Apollon dans son « élément », l'air et la lumière.

celle du gris de la pierre qui a fait les cathédrales, celle des espaces silencieux d'où ne s'élèvent que trois notes, le rose des pilastres, l'or des grilles et le manteau rouge-Rubens d'un fidèle à genoux. Ce disciple du ténébreux Le Brun est un fin manieur de gris. Après l'emphase de Versailles il sait parler en sourdine. La Fosse et Antoine Coypel se rat-

tachent à Le Brun par le dispositif général de leurs œuvres et leur vision des formes. Mais les dessins préparatoires de Coypel pour la Galerie d'Orléans sont extraordinaires : du Boucher déjà, par la grâce souple et le goût sensuel



Fig. 10. — JOUVENET. PORTRAIT DE FAGON, PREMIER MÉDECIN DE LOUIS XIV. (*Musée du Louvre*)

Liberté de l'art et largeur de la facture au service d'une franchise rude. Délicate harmonie de gris et de rose fripé pour ce travailleur fatigué. Jouvenet connaît et aime l'art de Rubens. *Photo Lévy-Neurdein.*

de la femme. Tous deux sont coloristes d'instinct et de culture. L'un a été à Venise : il nous rapporte des reflets de Véronèse et la douceur du Corrège sur ses doux visages féminins. Qui veut sentir jusqu'au choc le contraste de deux époques n'a qu'à regarder le Moïse sauvé des eaux dans la grave vision antique et plastique de « Monsieur Poussin », puis dans la petite fête vénitienne de La Fosse, déjà si

chaude (fig. 11). L'autre est tiraillé entre Le Brun et Rubens : il fait des tableaux tumultueux et fastueux, mais rutilants parfois comme des joyaux d'or fauve dans la pourpre. C'est lui qui a peint le Démocrite cramoisi, trituré en pleine



Fig. 11. — LA FOSSE. MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.
(*Musée du Louvre*)

Début du XVIIIe siècle. Air de fête, passion visible des vénitiens, particulièrement de Véronèse, ardeur de la couleur, sont en train de rajeunir la peinture française. Comparer, sur le même sujet, avec la gravité romaine de Poussin (Gal. royale de Dresde, et Louvre).
Photo Giraudon.

pâte, pour le plaisir, avec une fougue de virtuose qui eût ravi Jordaens (fig. 6). En 1692! Cette date et cette œuvre rougeoient comme un phare dans la peinture française.

Mais voici les vrais révolutionnaires, les anti-Le Brun. Ce sont eux qui dénouent la crise de la Peinture française

et l'arrachent à l'académisme. Pas de pension à Rome; insouciance absolue de l'Italie et de l'antique, mais pur génie de France, tonifié par l'influence du Nord. Plus de



Fig. 12. — RIGAUD. GASPARD DE GUEIDAN.
(*Musée d'Aix*)

1738. Travestissement en berger d'un magistrat d'Aix par un peintre de Perpignan, qui se sauve de la noblesse de Le Brun, son maître, vers la vie et la gaieté. De la « rocaille » dans cette effervescence. Disciple de Le Brun, mais qui aime Rubens et Van Dyck.

Mythologie ni d'Histoire; rien, que la vie vivante, le présent qui remue autour d'eux, avec son allure et son accent. Ils nous apprennent que pour un artiste sincère aucun modèle ne vaut son temps comme source vive de beauté et d'émotion. Dans cette vie même, ce ne sont pas les minutes ou les êtres exceptionnels qui comptent. Ni hé-

roïsme, ni sainteté, mais ce qui s'offre tous les jours au pinceau : le visage humain, celui de la nature, les allée et venues d'une fine société de loisir. C'est peu de dire qu'ils fuient l'effet oratoire : ils n'y pensent même pas.



Fig. 13. — RIGAUD. MARIE SERRE, MÈRE DE L'ARTISTE.
(*Musée du Louvre*)

Fait en vue d'un buste sculpté. Franchise et pénétration de cet art de tendresse. Modelé en lumière, généreusement, grassement, d'une touche partout visible à fleur d'épiderme, où chaque poil de la brosse a marqué. *Photo Giraudon.*

Aussi rien ne gêne leur dessin, encore moins leur coloris, hardi et neuf, avivé par un ardent rayon des Flandres. Réalistes et modernistes, coloristes et luministes, on a devant eux le goût brusque de l'inédit : ils portent l'avenir. Et pourtant portrait, paysage, genre, sont toujours au dernier rang dans la hiérarchie académique! Une fois de plus, c'est le tiers État qui fait la Révolution.

Le portrait chez Rigaud et Largillierre crie la nouveauté. Certes il est encore pompeux et décoratif; mais Rigaud inaugure un faste inouï qui est lui-même un libertinage. Le portrait devient tableau, c'est-à-dire une magnifique surface pittoresque où le peintre s'en donne à cœur joie. Colonnes, fonds de tentures, draperies ronflantes, accessoires nombreux, sont autant de splendeurs colorées. La figure s'encadre encore de la lourde perruque, mais l'une et l'autre s'imprègnent de clarté. L'attitude et le geste sont plus vifs, le regard plus aigu. Il y a même parfois, comme chez le Gaspard de Gueidan travesti en berger, de Rigaud, une effervescence folle de baroque (fig. 12); ce qui n'empêche pas le peintre quand il a devant lui une bonne et brave bourgeoise comme Marie Serre, sa vieille maman, de sonder l'intimité jusqu'au fond, sans renoncer pour cela à sa touche martelée (fig. 13).

Mais l'art de Largillierre est plus jeune encore. Voici un Français qui enfant va à Anvers, copie Rubens, et travaille en Angleterre chez un flamand anglicisé. Il revient avec des rayons dans les yeux. Alors son abondance heureuse se déploie : portraits isolés, portraits collectifs comme ceux des Échevins de Paris et leurs ex-voto à Sainte-Geneviève (fig. 14), où épitoges et amples robes recommencent les harmonies des tableaux corporatifs hollandais. Il est le peintre attitré de la Ville de Paris. Dans ces beaux magistrats dont la figure se détache en plein éclat entre la perruque poudrée et l'opulente simarre il concilie deux choses qui ne s'aiment guère : l'officiel et la vie. Gens de théâtre comme Mlle Duclos en Ariane, qui déclame son désespoir; parlementaires comme le président de Laage, haut en couleur en sa chair fleurie et son manteau feuille morte, c'est toujours le faste. Bien plus que Rigaud même il se plaît au travesti mythologique, qu'il met à la mode

avant Nattier. Mais ce roi des étoffes caresse le velours, fourre le camail d'hermine et casse le satin comme pas un. Pour mieux alléger ses draperies et leur donner des arran-



Fig. 14. — LARGILLIERRE. EX-VOTO DES ÉCHEVINS DE PARIS A SAINTE-GENEVIÈVE.
(*Petit Palais*)

1696. En haut « gloire » conventionnelle qu'aucun personnage ne regarde. En bas, collection de portraits, peints par un disciple de Rubens dans une vraie gloire de lumière qui imprègne les carnations vives, les perruques floues, les simarres rouges. La peinture à la Le Brun n'est déjà plus qu'un souvenir.

gements pittoresques il les veut peindre de chic, sans mannequin ni modèle ! Tout cela, c'est de l'apparat. Pour se reposer voici les portraits de famille, de la sienne (fig. 15) : portraits familiers, détendus, et à cause de cela riches d'âme, surtout quand on y fait de la musique et que der-

rière l'intimité familiale un paysage déploie ses horizons moirés. Mais grands du monde ou braves gens, tous ces personnages bougent. L'esprit du visage brille dans la fraîcheur du teint; l'acuité du point visuel, piqué en saillie



Fig. 15. — LARGILLIERRE. LA FAMILLE DU PEINTRE.
(*Musée du Louvre*)

Peinture lumineuse des carnations et des tissus. Fond de paysage aux horizons moirés. Air, atmosphère, coloris transparent, expression vive, tout contribue à l'immense révolution du portrait. *Photo Alinari.*

dans la prunelle, est même exagérée; la perruque grise de poudre se pénètre d'air : elle a le flou d'un nuage (fig. 16). Quant aux carnations, c'est aux siennes qu'il faut appliquer le joli mot, « buveuses de lumière ». Aussi découvre-t-il sans scrupules les belles gorges qu'elle pétrit. Il y a même une autre chair qu'il aime caresser : les mains. Par elles il est notre Van Dyck. Bien plus peintre que Rigaud,

peintre jusqu'au lyrisme, il a la fraîcheur, la fleur, l'éclat, mais aussi les harmonies de gris fin qui ont influencé Chardin. C'est lui qui inspire l'étonnante conférence



Fig. 16. — LARGILLIERRE. PORTRAIT DU PRÉSIDENT BOUHIER.
(*Musée de Dijon*)

Belle technique picturale chez un disciple de Rubens avide de lumière. Elle noie dans le flou la perruque in f°, pétrit les fraiches carnations, dévore les tons du manteau, transforme même l'expression, qui sourit a la vie revenue avec la Régence.

Photo Lévy-Neurdein.

d'Oudry sur la lumière, où celui-ci ose parler des couleurs « participantes de l'air ». Déjà? Analyse de la lumière et pressentiment du plein air, on se demande s'il restera beaucoup à découvrir à la « postérité ».

Autour de lui Tournières, avec ses petits portraits d'observation spirituelle; Grimou, reflet amorti du clair-obscur

de Rembrandt dans ses Buveurs et ses Liseuses; Raoux, ouaté comme les petits hollandais tardifs, comme Miéris par exemple, dans ses portraits de fantaisie piquante, ajoutent quelque chose, mais peu de chose, à ce que nous

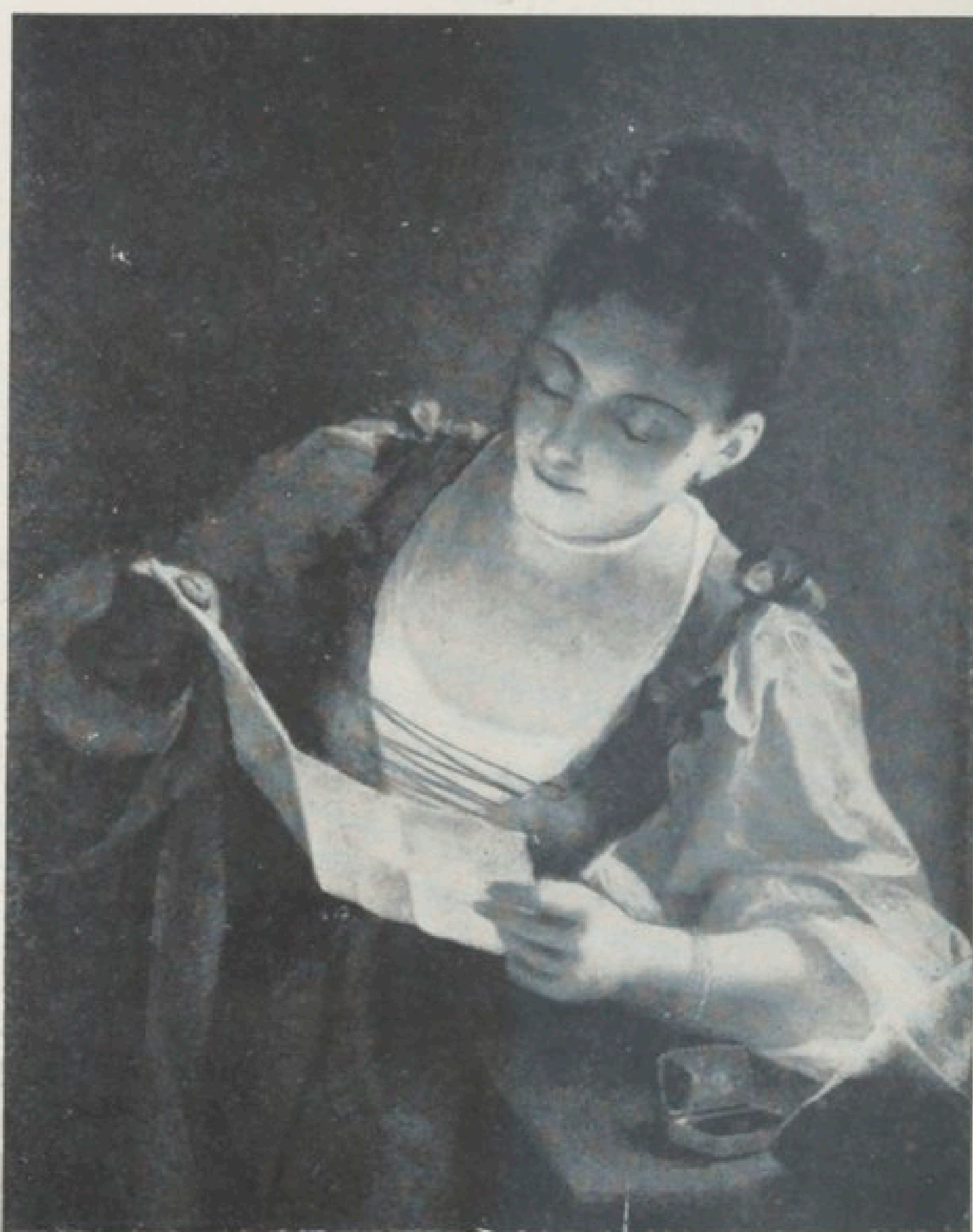


Fig. 17. — JEAN RAOUX. JEUNE FILLE LISANT UNE LETTRE. (*Musée du Louvre*)

Influence des petits maîtres hollandais, probablement ici de Mieris. Ouate des ombres légères et des demi-teintes.

apportait à pleines mains Mr de Largillierre (fig. 17).

Mais l'homme n'épuise pas la vertu du portrait. Il y a l'animal, il y a la forêt, dans cette France encore féodale où la chasse est fonction de la vie. Elle nous vaut d'admirables animaliers, Desportes et Oudry. Leurs chiens déchirent à pleines dents l'académisme de Le Brun, qui les arrangeait en bêtes de Cour. Voici désormais le gibier

de nos bois, vif ou mort, plume ou poil, nuancé finement dans son plumage ou sa robe par des peintres de race dignes de Snyders et de Fyt, mais sans le tragique sanglant. Voici les chiens des meutes royales, Folle ou Mite, Nonne ou Ponne, individuels toujours, saisis en pleine action,



Fig. 18. — OUDRY. BLANCHE, CHIENNE DE LA MEUTE DE LOUIS XV.
(*Musée du Louvre*)

Chienne blanche, chef-d'œuvre du maître des valeurs de blanc, en arrêt sur un faisan doré. Le dynamisme du XVIII[e] siècle chez la bête en action. Paysage décoratif et naturel à la fois, enveloppant et lumineux. *Photo Lévy-Neurdein.*

même dans l'instantané de l' « arrêt ». Desportes, champenois comme La Fontaine, commence la belle lignée qui jusqu'à notre Gardet ne fut jamais interrompue. C'est sans doute qu'il a été formé par Nicasius, élève lui-même de Snyders?

Mais malgré ses précieuses qualités, malgré ses esquisses légères et vivement enlevées, son esprit d'observation

reste un peu court, un peu d'esprit décoratif reste en lui. Nous lui préférons J.-B. Oudry. Celui-ci est un très grand artiste que la vieille France a beaucoup aimé. N'a-t-il pas d'ailleurs suivi les leçons de Largillierre, aimé les flamands, les chasses lyriques de Rubens, les troupeaux du hollandais Berchem et ses paysages doucement ensoleillés? Aussi nous apporte-t-il deux nouveautés : une historiographie nouvelle des Chasses royales et son coloris. Les



Fig. 19. — FRANÇOIS DESPORTES. PAYSAGE DE LA VALLÉE DE LA SEINE.
(*Musée de Compiègne*)

Le premier paysagiste qui peigne des études sur nature, directement. Paysage vu et senti, qu'on croirait de l'Ecole de 1830, et de facture large et limpide : une « impression » spontanée. Mais simple étude. *Photo Lechevalier-Chevignard.*

circonstances de la chasse sous Louis XV en forêt de Compiègne, ou de Saint-Germain sont peut-être des réminiscences des fameuses Chasses de Maximilien composées par Van Orley et acquises par Louis XIV; mais si lointaines! Il a une façon à lui de mener le hourvari, le volcelet, le débucher et le hallali. Le premier, il fixe sans l'arrière-pensée décorative d'un fond de ville ou de château l'éternelle harmonie préétablie entre la chasse, le son du cor et la majesté des bois. Et puis, il est coloriste, jusqu'à la virtuosité. « Blanche », au Louvre, tombe en arrêt (fig. 18), mais de-

vant elle le peintre fait comme elle. Cette pure symphonie en blanc c'est son gibier à lui. Au Salon de 1753 il expose un « tableau sur fond blanc représentant tous objets blancs », et en 1749 c'est lui qui fait à l'Académie une conférence sur la manière « d'étudier la couleur en comparant



Fig. 20. — OUDRY. HALLALI AU LOUP.
(*Musée de Nantes*)

Vif sentiment de la nature forestière chez un paysagiste-animalier qui a échappé à la tradition italienne et poussinesque pour peindre l'Ile-de-France en suivant les chasses du Roi à Saint-Germain, à Fontainebleau, à Compiègne, et qui du reste connaît les hollandais. Arbre mort pour l'autorité du premier plan, fuite vers les profondeurs. *Photo Bulloz.*

les objets entre eux », de peindre « un vase d'argent avec son blanc propre » et de colorer les ombres. Ainsi les « sujets » disparaissent dans l'art pour l'art! Les sujets, ce sont pour lui harmonies colorées ou jeux de lumière! Et cela cent vingt ans avant que Whistler ne fasse sa Dame en blanc (1863)! Ici encore le XVIIIe siècle devance les hardiesses de l'Impressionnisme.

Portraits de bêtes ou récits de chasses ne vont pas sans la Nature. Desportes et Oudry sont les pères du paysage moderne. Plus d'italianisme, de poussinisme, plus rien de « composé », plus même de châteaux royaux comme dans les tentures de V. der Meulen, plus de parcs alignés

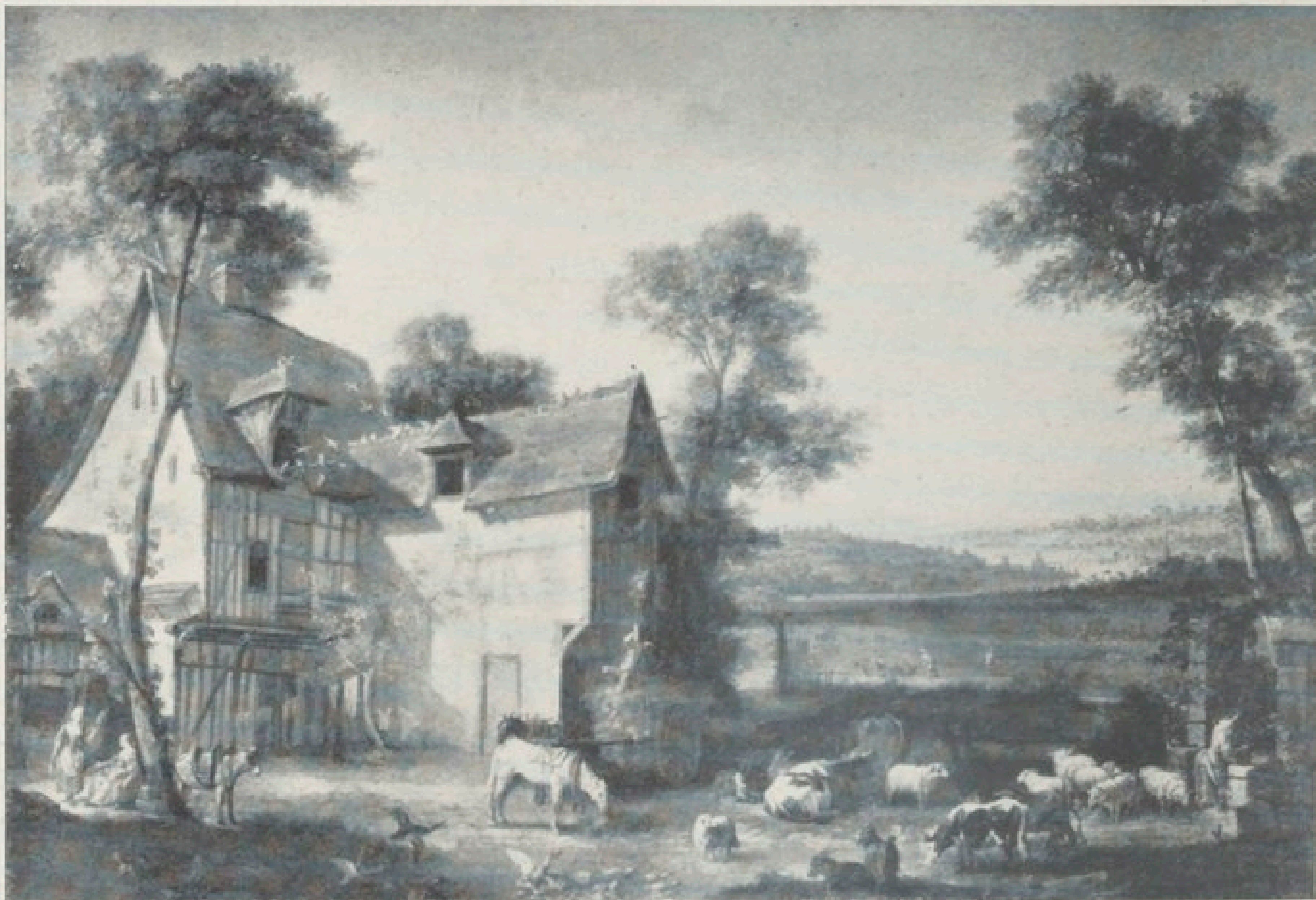


Fig. 21. — OUDRY. LA FERME.
(*Musée du Louvre*)

1750. Exposé au Salon sous le titre : « Tableau dans le genre flamand », et copié en 1753 par la reine Marie Leczinska. Déjà le rêve de la vertu et du bonheur aux champs. Hantise des flamands, clarté et fraicheur du ton, légèreté aérienne des fonds, matière fluide et transparente. *Photo Bulloz.*

sous la consigne des treillis. Desportes va en pleins champs avec son crayon et sa palette : il note d'instinct les valeurs fines, apaisées (fig. 19). Comme lui Oudry travaille en plein air. Familier des bois de Boulogne et de Chantilly, du Beauvaisis clair et plat, il a le sens délicat du paysage de l'Ile-de-France, qu'il voit toujours sereine et caressée d'un doux soleil avec des lointains légèrement bleutés (fig. 20). Ses dessins du parc d'Arcueil sont déjà l'ébauche

du libre jardin anglais. Une forte odeur de rusticité imprègne ses dessins pour les Fables de La Fontaine, où prairies, moulins en planche, petits villages assoupis sous leur clocher, manants et bêtes, font des harmonies à la Paul Potter et à la Hobbéma. Sa Ferme, au Louvre, rose

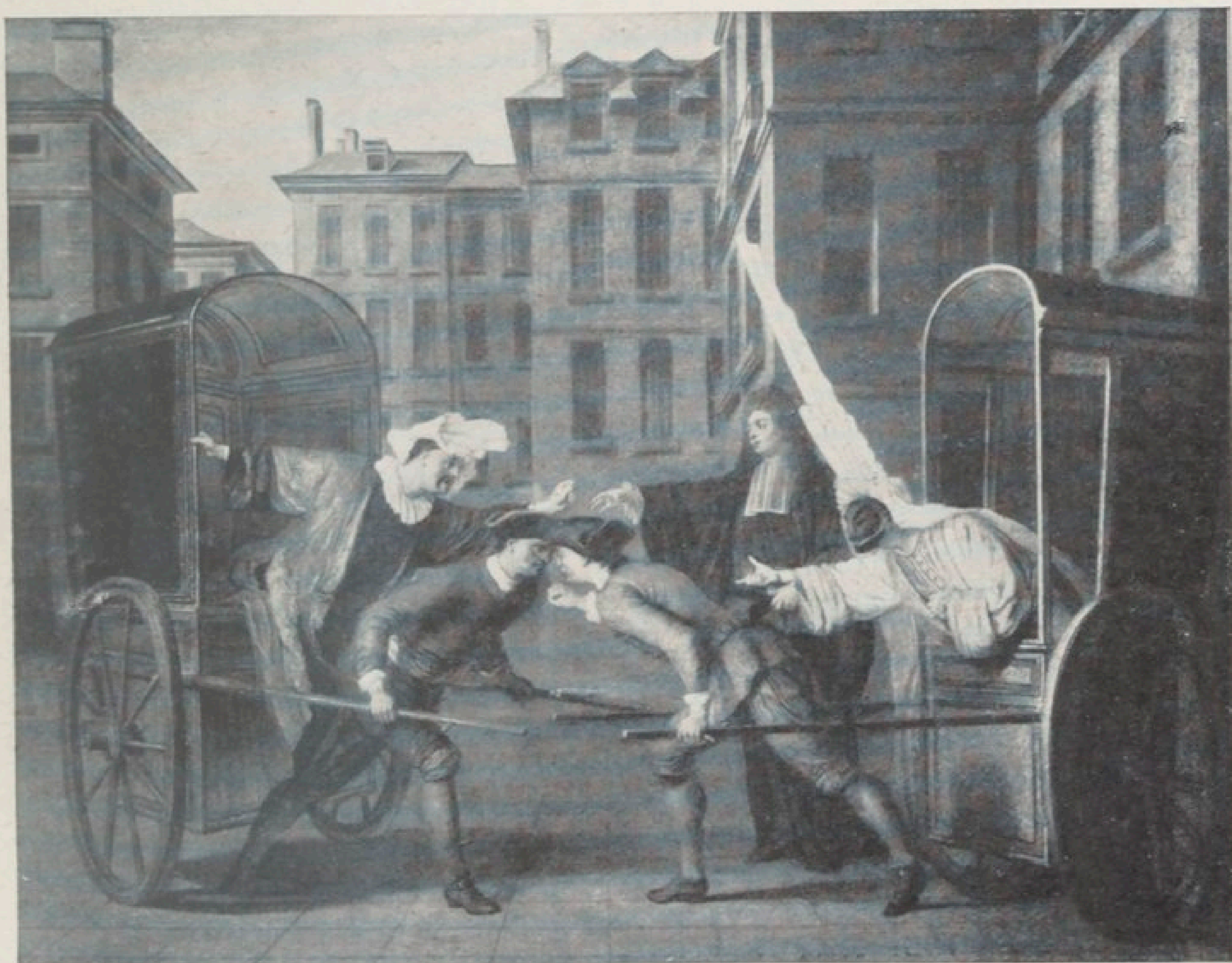


Fig. 22. — CLAUDE GILLOT. SCÈNE DES DEUX CARROSSES.
(*Musée du Louvre*)

Vers 1708. Scène tirée d'une comédie de Regnard et Dufresny, « La Foire Saint-Germain » (1695). Influence du théâtre sur Gillot, et de Gillot sur Watteau. Mais pur fait-divers : pas de résonances dans le sentiment ni dans l'art. *Photo Giraudon.*

sous le doux soleil levant, est d'un excellent peintre et d'un brave homme; il n'est que de la comparer avec Le Moulin tout voisin, de Boucher, « chiqué » en décor bleu d'Opéra (fig. 21 et 41).

Mais c'est le « Genre » qui consomme la rupture avec l'académisme ; le Genre, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas l' « Histoire ». L'humanité familière surtout, ou touchée par

la baguette de la fantaisie. Il est la mousse de la vie présente; à cause de cela précisément dédaigné par l'Académie officielle, mais chéri des artistes et choyé par la clientèle dans cette détente générale des esprits. Le plus grand artiste du siècle l'a consacré. Au formalisme académique il apprend une fois de plus ce que nous savons si bien aujourd'hui, que les sujets ne valent que par celui qui les traite. Il y a de petits artistes, il n'y a pas de petits sujets. Il ne s'agit pas de Claude Gillot. Certes, scènes de la rue, de la foire ou du théâtre, paysanneries galantes et singeries, ont de l'esprit, même de l'humour (fig. 22). Avec le caprice de Gillot lui-même y collaborent des souvenirs de Téniers, de Callot et de Bérain : c'est primesautier, léger, jusqu'au sautillant. Mais aucun fond : pas d'âme, partant pas de poésie. Et par malheur Gillot n'est pas plus peintre que poète : il est surtout dessinateur. Sa gloire, c'est d'avoir inventé chez nous les jolis sujets de la Comédie italienne et par là d'avoir suscité Watteau, son élève, qui ne l'a connue que par lui.

En effet, le jeune artiste qui en 1702 arrivait de Valenciennes à Paris y venait pour se cultiver avant d'y tenter la fortune. Aussi nul ne doit plus aux autres : il doit aux caprices de Callot, aux arabesques d'Audran, à la fantaisie de Gillot, à Rubens surtout qu'il contemple dans la galerie du Luxembourg comme le dévot son Dieu, en extase. A bien regarder, il n'y a rien dans son art qui lui soit absolument propre, que son génie. Mais son génie, c'est tout lui, toute son œuvre : il bouscule tout le passé et féconde tout l'avenir.

On peut le définir d'un mot : mélange ineffable de réalité et de rêve. L'inspiration? Presque toujours elle lui vient du théâtre : sujets et types de la Comédie française, surtout de la Comédie italienne, dont la folle fantaisie fa-

vorise son intime besoin d'évasion. Parfois même c'est un moment de la représentation, comme le groupement final des acteurs au baisser du rideau. Mais dans ces fantoches



Fig. 23. — WATTEAU. MEZZETIN.
(*Musée de l'Ermitage, Pétrograd*)

L'éternelle humanité dans un fantoche de la Comédie italienne. Triple poésie de l'Amour, de la Musique et de la solitude d'un parc, rendue par la justesse expressive du dessin, par la magie de la couleur et de la lumière.

populaires, sommairement ébauchés jusque-là par la très vieille Commedia dell' Arte dans une griserie de soleil et de gaieté, il fait palpiter, aimer et souffrir le cœur humain. Et cela sans crisper les traits, sans forcer jamais les mouvements, simplement par le jeu délicat des attitudes

et la qualité de l'atmosphère. Dans ces poupées il met l'humanité éternelle, et autour d'elle l'infinie poésie des choses. Cette haute valeur humaine, aucune œuvre du temps de Le Brun ne l'offrait. Voici le Mezzetin dans un parc, à l'Ermitage. Lui qui a tant nargué l'amour, le voilà touché : assis sur un banc, il a pris sa guitare et confie aux arbres du parc sa souffrance. Il y a dans cette petite œuvre une profondeur difficile à sonder : celle de la Nature, de la solitude, de la musique et du chagrin (fig. 23). Ces menues choses nous transportent sans effort au royaume de la vie spirituelle. Voilà donc cet art de la Régence que le préjugé accuse de légèreté! Chez ce contemporain de Marivaux point de marivaudages.

Ses « Fêtes galantes » sont plus proches de la vie présente que la Comédie italienne, mais une fantaisie plus personnelle encore les recompose. Cette humanité de loisir passe la vie en conversations galantes, promenades sentimentales, lecture de musique, sérénades, danse, balançoires et collations : tous délassements qui finissent par l'Embarquement pour Cythère, c'est-à-dire par le doux pèlerinage d'amour. Celui-ci est le thème charmant qui l'attira trois fois. Tous ces sujets, qu'on pourrait croire frivoles, il les marque de sa sensualité fine, un peu alanguie, parfois même légèrement teintée de mélancolie. Ces amants se parlent en sourdine et s'en vont deux à deux à la cantonade, sans regrets ni frénésie. Partout une nostalgie épandue : celle d'une autre vie qui serait toute au bonheur d'aimer, d'aimer sans tragédie, d'aimer d'un « Amour paisible ». On perçoit de l'au-delà, la résonance indéfinie d'une âme de poète que le sentiment de son bref destin a rendue presque méditative, même quand il ne s'agit que d'exprimer en un tableautin délicat le Désir.

L'art qui dans sa réserve atteint ce degré d'expression

est lui-même un mélange unique d'observation et de fantaisie. Toujours il prend son point de départ dans la nature. Nul n'a plus dessiné que Watteau : il dessine dans la rue, dans le jardin du Luxembourg, chez lui quand il y a sa servante ou des amis. Il va, des cahiers dans ses



Fig. 24. — WATTEAU. ÉTUDE DE TÊTES.
(*Musée du Louvre*)

Dessin qui cisèle à l'aigu les traits, l'oreille et la main. Dessin aristocratique qui crée spontanément la distinction ou y ajoute. Mais dessin de peintre, qui joue du ton avec les trois crayons, délicatement.

poches, qu'il couvre prestement de croquis aux trois couleurs ou de chaudes sanguines. Les « Figures de différents caractères » publiées par M. de Julienne sont un vif instantané du Paris de 1715 : belles jouant de l'éventail, petits marquis, soldats en balade, rémouleurs et ramoneurs en rupture de métier. Sourire, geste, cassures de soie, le dessin décisif et rapide saisit tout au passage avec l'esprit

dans la justesse, et toujours la plus délicate précision. Jamais de brouillis comme il y en aura chez Fragonard. Sans sécheresse il cisèle l'oreille comme un coquillage et la main comme un bijou : jusqu'ici se retrouve l'analyse cartésienne, c'est-à-dire française (fig. 24).

Voilà le réaliste. Mais quand il reprend ces « pensers » pour l'œuvre définitive, il les soumet à son rêve. Alors, selon le joli mot du temps, il travaille « de son génie ». Le monde qu'il observe, il le transfigure avec les nuances les plus fines de son émoi. Rien ne le peut gêner : ni l'enseignement de l'Académie, qui n'a pas eu de prise sur lui, ni Rome où il n'est pas allé, ni l'antique qui lui est très indifférent. Il a rêvé d'Italie, mais ce ne fut qu'un rêve : son génie ne s'en est conservé que plus pur entre Valenciennes et Paris. A ne parler que des idées, il en prend bien à Rubens quelques-unes, des attitudes, presque un type de visage féminin. Mais pour savoir comment sa distinction native affine l'exubérance du flamand, il y a une comparaison décisive à faire sur un beau thème qu'il lui emprunte : le Jardin d'amour. Son « Plaisir du Bal », qui le transpose (fig. 25), est la pure essence de notre génie au moment où il donne sa fleur. Et il la donne par la grâce d'un des hommes les plus raffinés de notre race.

Watteau en effet crée un type d'homme et de femme qui résume la vision du monde la plus aristocratique qui soit née dans une imagination française : elle va s'imposer au siècle, à Boucher, à Chardin, à Fragonard, au XIXe siècle même puisque Boilly en garde quelque chose. Taille mince et souple, extrémités délicates, allure nerveuse et volontiers sémillante. Rien de l'antique ni de la lourdeur bolonaise, mais rien non plus de la forme plantureuse de Rubens. Le nu ne hante pas Watteau, mais quand il se laisse séduire par la chair de la femme il la

voit nacrée, très moderne de formes, telle que l'ont faite non seulement la vie sociable des salons mais la tyrannie du corps baleiné : longue et fine. Sans recherche aucune d'expression, la figure dessine un ovale précis sous des



Fig. 25. — WATTEAU. LES PLAISIRS DU BAL.
(*Galerie de Dulwich*)

Ce qu'un artiste de Paris, qui a une vision aristocratique de la vie, a su faire du Jardin d'Amour de Rubens, son modèle et son dieu. Finesse des architectures « baroques », distinction des personnages, confidence du jet d'eau, évasion du paysage, tons du coloris, tout chez ce rubénien cherche la sensualité délicate, presque les valeurs spirituelles.

sourcils très hauts, comme étonnés. Les narines délicates se relèvent, piquées de touches vives de vermillon. La petite toque posée de côté et le grand pli « Watteau » qui descend des épaules en se cassant au rythme de la marche achèvent la distinction souveraine de ces êtres de sélection.

Ils vont et viennent sous les ombrages des grands parcs

enchantés. Ici encore, réaliste et poète se sont accordés pour servir le paysagiste. Oudry crée le paysage d'observation, Watteau le tamise de son rêve. Ces masses d'arbres au lourd feuillé, il les a vues au Luxembourg, aux Champs-Élysées ou à Montmorency, mais leur périphérie



Fig. 26. — WATTEAU. Assemblée dans un parc.
(*Musée du Louvre*)

Pour la première fois dans la peinture française duo confidentiel de l'homme et de la Nature, où celle-ci donne la dominante. Bonheur d'aimer dans les grands parcs comme le Luxembourg, à l'heure poétique qui allume des reflets sur la soie et sur les eaux.
Photo Lévy-Neurdein.

s'évanouit dans l'air léger et la lumière ; la blancheur des statues s'harmonise à leurs tons roussis d'automne ; le jet d'eau associe sa mélodie aux soupirs de ceux qui errent deux à deux en aparté. Pour la première fois se fait entendre le duo du paysage et de l'amour, qui sera un lieu commun émouvant du Romantisme, et c'est une immense nouveauté ! L'Assemblée dans un parc (malheureusement gâtée) est un paysage apaisé de crépuscule, où le soleil

couchant dore le lac et les feuillées (fig. 26). Pour sentir sa richesse profonde il faut le comparer avec la Conversation galante dans un parc, de de Troy (Berlin), toute en jolis chiffons et si indifférente à cet accord intime, qui est tout, entre la scène et les choses! Pour mieux traduire



Fig. 27. — WATTEAU. EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE.
(*Musée du Louvre*)

1717. Inspiré d'une comédie de Dancourt. La peinture essayant de lutter avec la progression du théâtre. Le désir enveloppé de mélancolie : paysage de rêve, imité pour les fonds de celui de la Joconde. Harmonie blonde de coloriste qui aime Rubens et Titien.

le rêve des pèlerins de Cythère, Watteau l'enveloppe d'une atmosphère blonde comme le miel et étend à perte de vue les fonds de la Sainte-Anne de Léonard : paysage dormant voilé de brume. Lac et rochers vaporeux se perdent dans le bleu comme l'espoir de ces amants qui n'ont garde de préciser et préfèrent peut-être à l'arrivée le beau voyage (fig. 27). Le contemporain Antonin de La Roque écrit le doux mot italien de *vaghezza* : c'est

le mot même de Léonard. Ce paysage écho de l'âme, transposition colorée d'un émoi, d'effet poétique très pénétrant, nous le connaissons tous : c'est le paysage moderne. Et baigné de fluide, imprégné d'atmosphère, il



Fig. 28. — WATTEAU. GILLES.
(*Musée du Louvre*)

L'influence et l'optique du théâtre (Comédie italienne) chez Watteau. Etude de blanc, éclairée en orbe au milieu comme par un projecteur, sur un fond de décor poétique où peuplier et pin d'Italie sollicitent l'évasion. *Photo Alinari.*

est la transition de Claude Gellée à Corot. Double empiètement d'un précurseur sur l'avenir.

Devant l'amour ou les choses c'est par le coloris que son émotion s'exprime le mieux. Il est le plus hardi et le plus souple coloriste du siècle avant Fragonard. Il l'est

jusque dans son dessin aux trois couleurs, qui en ses moindres touches est dessin de peintre. Et quelle variété! Dans ses tableautins de début le souvenir des petits hollandais prodiguait des gris et des bruns enveloppés des



Fig. 29. — WATTEAU. L'ENSEIGNE DE GERSAINT (PARTIE DROITE). (*Ancienne collection impériale de Berlin*).

1720. Double intérêt : du sujet (boutique d'un marchand de tableaux, sensualité de ces amateurs penchés), et de l'art subtil, qui maintenant préfère à l'éclat flamand et à la chaleur vénitienne les fins gris argentins.

grands ciels humides du Nord. Puis la chaude volupté vénitienne, celle de Titien surtout qu'il voyait chez Crozat, lui communique l'ardeur intense des roux. Le Bal champêtre (Dulwich) a la saveur de Véronèse. Mais dès la prétendue Antiope le chantant coloris des Flandres l'obsède : la blonde mortelle est une vraie fille de Rubens.

Le voici ensorcelé. Mais toujours il reste lui-même en ses tons clairs et frais, touchés de vermillon et baignés de blondeur. L'artiste qui a peint en grandeur nature le Gilles tout en blanc, éclairé en orbe au milieu comme si un projecteur de théâtre lui envoyait un rayon, n'a de maître que son génie (fig. 28). A la fin, quand il revient des brouillards de Londres, et que dans son corps épuisé sa vie, son âme, sont en veilleuse, il cesse les empâtements et réduit l'huile grasse; de fines harmonies gris-perle se répandent en nuances douces sur les amateurs de l'Enseigne de Gersaint (fig. 29). La division du ton chez lui apparaît, comme chez Tiepolo et Guardi : avant l'Impressionnisme. Même originalité dans la touche : vigoureuse quand elle pose sur la Finette ou l'Indifférent une pâte épaisse, grasse, dont les sillons accrochent la lumière sur le gris nacré de la robe ou le zinzolin du manteau; douce quand elle l'étend mince et lisse sur l'Enseigne. Chez cet harmoniste les fonds, vers lesquels notre sensibilité vole d'un trait, sont des glacis limpides posés légèrement par le pinceau qui se promène en poète. Il en est de Watteau comme de Delacroix : il est si vrai que le coloris est son langage, que de très loin l'Embarquement pour Cythère nous fait sa confidence sans qu'il soit besoin de savoir ou de s'approcher.

Aussi cet art suggère plus qu'il ne définit : il dépasse le classicisme. Voilà pourquoi on ne l'analyse pas lui-même comme on analyse l'art de Poussin : on le transpose. Et les seuls arts où il se puisse transposer sans perdre la richesse profonde de ses accords, ce sont ceux de Paul Verlaine et de Gabriel Fauré : la poésie et la musique. Watteau lui-même, musicien passionné, ami de Mr de Julienne et de Rabel, aimait entendre la basse de viole dire ce que son art plus concret ne pou-

vait exprimer qu'avec moins de résonances (fig. 30).

C'est donc un très grand art sur de petits sujets. Aussi a-t-il été fécond. Presque tout l'art du XVIIIe siècle jusqu'à la réaction davidienne en est sorti. Pater, sauf dans ses



Fig. 30. — WATTEAU. LA FINETTE.
(*Musée du Louvre*)

Passion de Watteau pour la musique, surtout quand elle s'unit au silence expressif d'un parc et qu'elle prête à une attitude, donc à des mouvements de lumière. Couleur généreuse, qui reste en coulées et presque en grumeaux.

scènes de cabaret réalistes et un peu vulgaires, à la flamande ; Lancret, précis mais sans âme (fig. 31) ; le menu Philippe Mercier, le banal de Bar, nous en distribuent la menue monnaie. De Boucher à Fragonard l'universelle et perpétuelle Fête galante est le reflet de la sienne. Ses gracieuses visions vont même se fixer en cuivres ciselés sur les meubles de Crescent. Il stimule l'essor de l'École

anglaise. Et nous, nous résumons en lui un monde; nous le sentons tout près de notre sensibilité moderne. La Touche, Renoir, Willette, Albert Besnard..., subissent à travers deux siècles sa toujours jeune séduction. En 1920 même, à une exposition de peinture géométrique et concassée, le Cubisme offrait sur une toile son « Hommage à Watteau ».

Quand Watteau meurt en 1721, la révolution est accomplie. Nous voici dans le vrai XVIIIe siècle, celui de Louis XV, roi en 1723. La génération qui arrive à l'âge d'homme entre 1720 et 1750 oublie le Grand Siècle et toute grandeur. Sur tout et sur tous la loi de l'amour s'étend. Mais l'amour « aimable ». C'est le mot banal de l'époque, qui a fini par en user le sens. La souveraineté de la femme s'incarne dans une jolie aventurière, marquise de Pompadour par la grâce du Roi, consacrée officiellement en 1745. Carle van Loo et François Boucher sont les peintres selon son cœur, sans doute parce qu'ils n'en ont pas plus qu'elle ni que personne. De Versailles, de Brimborion ou de Bellevue elle les patronne, toujours en accord du reste avec le goût changeant de Paris. L'air vicié et spirituellement vicieux des salons, du théâtre, baigne les artistes. Les Expositions de l'Académie, régulières depuis 1737, les gazettes et les libelles des folliculaires les maintiennent en contact permanent avec le public des courtisans désœuvrés, des gros financiers libertins comme La Popelinière et des petites-maîtresses. Plaire est l'universel mot d'ordre, ou plutôt l'intime besoin du français de France et surtout de Paris. Ils se comprennent du reste à merveille. Quand Van Loo reparaît au théâtre après une longue maladie, la salle comble se lève comme un seul homme et acclame son favori retrouvé.

Aussi, pas une œuvre profonde ou même grave. Il faut

être le « peintre des Grâces » et savoir les baigner de sensualité délicate. L'esprit s'insinue partout : l'esprit sémillant, qui résout en joliesse même le Désir sacré. Il y avait une secrète mélancolie autour de lui chez Watteau,



Fig. 31. — LANCRET. L'HIVER.
(*Musée du Louvre*)

Salon de 1738. L'assimilation créatrice chez un disciple de Watteau. Sincérité de l'observation personnelle dans la distinction apprise. Mais l'art n'a pas su rendre toute la poésie ouatée de l'hiver, et les cariatides de la fontaine ne restent pas à leur place.

il atteindra chez Fragonard à la grandeur de la volupté : mais il n'est plus ici que le bref amusement des mondaines, qui savent d'ailleurs le relever d'exquise élégance. Partant, rien que goût moderne, français et parisien. La désaffection est inavouée mais presque absolue à l'égard de l'antique. Certes les élèves de l'Académie le copient toujours, car c'est un article du dogme ou le rite d'un

vieux culte, mais comme on fait un pensum, en pleurant. C'est Chardin qui nous fait cette confidence, car il sait qu'en dire. Le style « petit-maître » ne saurait s'accommoder de cette majesté qui ne remue pas. Quant à leurs émerveillements d'Italie, ils ne les oublient pas plus qu'on n'oublie sa jeunesse, mais on a quelque peine à les discerner. Parfois ils s'en souviennent bien indirectement. Chez Boucher ce pin parasol jeté en pur décor dans l'azur, c'est un bien vague parfum de là-bas ; encore lui arrive-t-il à travers l'œuvre de Watteau, qui n'a jamais franchi les monts. Le tout est de savoir contraster les mouvements, casser galamment les membres, concasser le modelé comme du sucre, brusquer la ligne ou l'onduler comme une flamme. Il faut, ou « vanlooter », ou être avec les « pointus », qui sont l'École de Restout. Dans cette peinture claire, le clair-obscur perd ses droits. Jamais de noir, sauf peut-être pour un mince ruban. Sur les formes se jouent les blancs, les roses, les bleus tendres, qui papillotent gaiement à la surface avec çà et là des ombres doucereuses. Pur échantillonnage sans forte cohésion : car concentrer serait profondeur. Chez quelques-uns le ton est un peu amorti, un peu passé, comme du vieux satin; il s'accorde délicieusement au « gris de lin adouci » des lambris et aux voussures de plâtre teinté. Pourtant il n'est manière de voir l'humanité ou les choses, fût-elle « la petite manière », qui ne puisse avoir sa poésie. Ce paradoxal poète va venir.

Elle a en tous cas son portraitiste. Ce n'est ni l'honnête et familial Antoine Pesne, ni le maniéré Hubert Drouais, qui modèle dans une blancheur crayeuse les favorites, mais retrouve quelque vivacité naturelle en faveur de l'enfance, petits savoyards ou petits dessinateurs; ni le sincère Tocqué, qui présente à la bourgeoisie un miroir

fidèle où brillent quelques tons de son maître Largillierre (fig. 32). Mais c'est Nattier. Il paraît, à l'en croire, que les grâces ne se peuvent rencontrer que chez gens de qua-

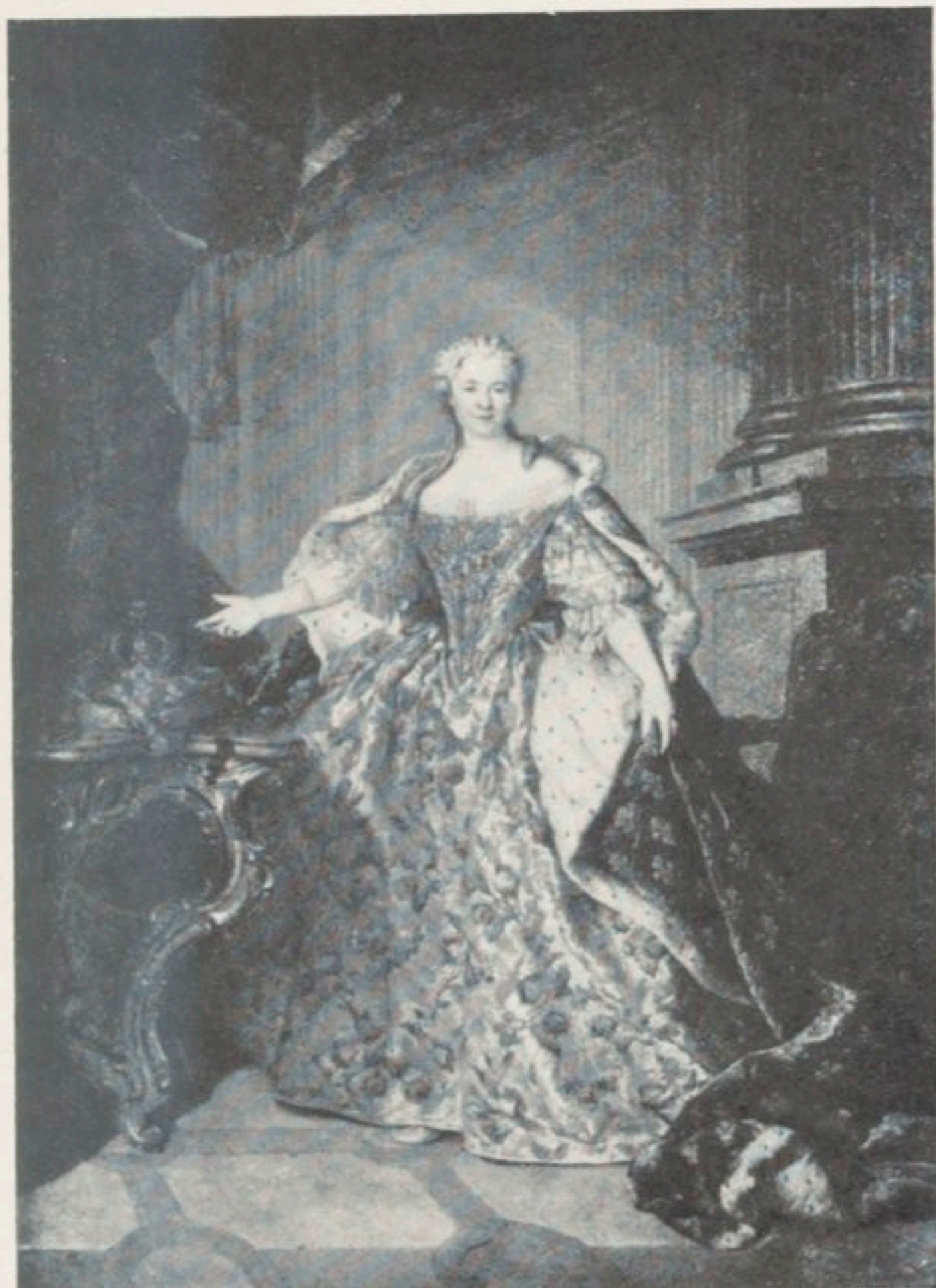


Fig. 32. — TOCQUÉ. PORTRAIT DE MARIE LECZINSKA.
(*Musée du Louvre*)

1738. Magnifique peintre des tissus, mais aussi peintre probe, qui réserve dans le portrait d'apparat composé en tableau toute la valeur de la physionomie, ici doublement éclairée par la bonté de la reine et la technique de la lumière. *Photo Alinari.*

lité, et, dans l'aristocratie elle-même, chez la femme. Il est son peintre-né; toujours prêt pour la Reine, pour les favorites successives, pour Mesdames, pour les grandes dames de la cour. Et l'on sait bien ce qu'une complicité plus ou moins tacite impose à ces images : sauf quelques cas, pas de psychologie, peu d'observation, juste ce qu'il

faut de ressemblance pour satisfaire le narcissisme féminin. Mais deux grandes règles : embellir et travestir. Le modèle, toujours pris jusqu'aux genoux pour avoir du chiffonnage, paraît toujours jeune : entre les draperies très



Fig. 33 — NATTIER. MADAME DE CHATEAUROUX.
(*Musée de Marseille*)

Portrait travesti. Parti pris de transposition mythologique et d'idéalisation. Mais peinture de peintre qui trouve d'instinct les beaux tons et les effets de lumière. *Photo Giraudon.*

habilement arrangées et la coiffure poudrée de blanc, un visage sans physionomie, malgré la provocation des yeux et le « rouge » des joues. Généreux est le décolletage, moins pour la sensualité peut-être que pour la lumière. La facture est nette et propre comme par révérence à l'égard de si hauts personnages. Il faut voir ce que Nattier fait de Mesdames, qui étaient de vieilles filles laides, et,

ce qui est pis, maussades. Et voici le second mensonge : le modèle, dieu ou déesse, est fraîchement descendu de l'Olympe, et garde en plein Versailles ses attributs, voire sa demi-nudité que voilent quelques draperies con-



Fig. 34. — NATTIER. PÉNITENTE AU DÉSERT.
(*Musée du Louvre*)

Portrait idéalisé, en travesti. Double mensonge, mais prétexte pour un peintre de race à cassures de soie blanche dans la pénombre d'une grotte. *Photo Lévy-Neurdein.*

gruentes. Voici donc Hébé en robe couleur de soleil, tenant la coupe d'ambroisie près d'un aigle sans envergure qui voudrait être Jupiter : c'est Louise de Bourbon-Conti. Diane, quoi qu'on die, a pris les traits de la marquise de Pompadour! Le travesti mythologique fait fureur : il va durer trente ans. Venu de loin avec Le Brun

et Nocret, le goût frénétique du théâtre le propage et c'est Nattier qui le consacre (fig. 33, 34).

Décidément, voilà bien des mensonges de la part de notre art le plus national, cet art de franchise qui compte les Fouquet, les Clouet, les Nanteuil, et qui va nous valoir bientôt La Tour et Perronneau ! Cependant il y a dans cette œuvre une merveille de naturel, peinte en un jour de sincérité ; et c'est merveille aussi que ce soit le portrait d'une reine. Simple, figure de bonté émouvante où l'âme affleure, et, ce qui ne gâte rien en une peinture, vêtue en costume de ville d'une admirable robe rouge bordée de fourrure, riche de matière et d'éclat profond : c'est la célèbre Marie Leczinska de Versailles (1748). Car cet arrangeur est un magnifique costumier et un coloriste sensible : il rend à ravir, en pleine lumière, les tissus luxueux, velours écarlate, satin crémeux, taffetas violet et surtout draperies bleues, dont il abuse. Il y a un « bleu Nattier », d'un ton qui n'est qu'à lui : c'est son blason désormais dans la mode et la « Nouveauté ». Et puis, il peint moins telle femme que la femme du XVIIIe siècle ; chacune de ses figures est moins le portrait d'une personne que l'évocation d'une époque, sinon par l'expression, toujours banale, du moins par le goût du factice qui n'est au fond que la française passion de plaire.

A vrai dire ce portrait est du décor. C'est que le sens décoratif est alors universel. Aussi les vrais décorateurs sont-ils légion. De Troy, les deux Van Loo, Ch. Coypel, Natoire, etc..., sont des talents peu personnels peut-être, mais c'est tant mieux ; ils offrent à l'historien quelque chose de plus que leurs dons vraiment précieux : une formule d'art qui leur est commune et qui plut. Tout l'artifice de P. de Cortone au palais Pitti. Aucun souci de

faire penser; ils en seraient du reste parfaitement incapables. Diderot disait : « bête comme Van Loo ». Incapables aussi d'émouvoir; jamais un sentiment sérieux n'effleure leur âme falote. Il ne s'agit même pas de « rendre » les choses, ce qui implique amour ou piété,



Fig. 35. — FR. LEMOINE. APOTHÉOSE D'HERCULE.
(*Château de Versailles. Salon d'Hercule. Plafond*)

1730-1735. Mythologie décorative et galante. d'Apothéose d'Hercule qui n'est qu'une glorification de la femme. Souplesse du dessin dans la clarté du coloris. *Photo Alinari.*

sauf en quelques tableaux de genre, vocation spontanée de l'époque, où ils réussissent parfois à merveille comme de Troy dans le Déjeuner d'huîtres et Van Loo dans la grouillante Halte de chasse. Leur vie, c'est de décorer, c'est-à-dire de jeter sur des trumeaux, sur des voussures, sur des plafonds, sur des cartons de tapisserie, même sur quelques parois d'églises, un aimable arrangement de

formes faciles et prestes dans des couleurs gaies. On pourrait s'étonner; car il y a contraste, semble-t-il, entre l'autorité du mur (paroi ou coupole) et le style menu. Mais le « charme vainqueur » a raison de toutes les logiques.



Fig. 36. — NATOIRE. VÉNUS ET VULCAIN.
(*Musée du Louvre*)

Art de métier, mais métier de maître, qui joue avec sûreté des formules d'atelier, oppositions de mouvements et de tons, en chaque personnage et de l'un à l'autre. Armature solide que donnait l'enseignement artistique : elle sauve de l'insignifiance les moindres œuvres. *Photo Lévy-Neurdein.*

Le point de départ est le plafond fameux de Lemoine dans le salon d'Hercule à Versailles (1736). Apothéose d'Hercule? Sans doute, mais en tous cas du dernier galant, peuplée de raccourcis vivement troussés, de jeunes femmes et d'Amours dans la clarté des chairs roses et des nuages blonds (fig. 35). L'esquisse de plafond au Louvre, l'Olympe, est déjà dans son fouetté rose et bleu une vision à la Tie-

polo. Féminité, allégresse des formes et de la lumière, art délicat de rompre les tons pour avoir des effets soyeux : voilà renouvelée pour un siècle la formule décorative (fig. 36).

Du plafond de Lemoine s'échappe un joyeux essaim. Le mondain et facile de Troy est le *fattore* des



Fig. 37. — CHARLES ANTOINE COYPEL. PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE. (*Musée du Louvre*)

1727. Toujours la mythologie galante. Pur métier, qui pyramide à souhait, lâche dans les airs des acrobaties, et dans les eaux aigrelettes les Néréides du Débarquement de la Reine, de Rubens, préalablement saignées. *Photo Lévy-Neurdein.*

cartons sur l'histoire d'Esther et d'Assuérus; mieux inspiré quand il peint dans une ivresse de rouge chatoiement l'hommage des Échevins de Paris à Sainte-Geneviève. Le théâtral Ch. Coypel conte sans horreur la tragique aventure de Persée et d'Andromède (fig. 37) : la preuve en est qu'il transvase dans une mer clairette et aigrelette, sans profondeur, les néréides de Rubens qui saluent le débarquement de Marie de Médicis. Les tons brillants de

porcelaine séduisent. On dirait que la peinture est jalouse des fragiles bibelots que la manufacture de Sèvres va façonner en pâte tendre et habiller de bleu turquoise de vert persan, de jaune jonquille, de violet pensée,



Fig. 38. — CARLE VAN LOO. LE MARIAGE DE LA VIERGE.
(*Musée du Louvre*)

1730. Art de décorateur, sans pensée ni sentiment. Dessin flamboyant qui « vanloote » à plaisir en se souvenant de celui de Rubens, dans un coloris aux tons de vieille soie.
Photo Lévy-Neurdein.

et de rose Pompadour. Quant à Carle Van Loo, très choyé de la Cour et du monde, on voit bien qu'il est un familier du théâtre, même un praticien de décors pour la scène : sa pantomime est maniérée, il tortille les draperies et fait flamboyer les longues lignes dans un coloris aux tons fanés de vieille soie. Van Loo « vanloote », dira l'École austère

de David, et c'est tout dire (fig. 38). Natoire enfin reste jusqu'à sa direction de l'Académie de Rome en 1751 un peintre galantin de boudoirs : c'est lui qui dans le salon ovale de l'Hôtel Soubise déroule en frise sous la « chicorée » de Boffrand la piquante légende de Psyché et



Fig. 39. — BOUCHER. RENAUD ET ARMIDE.
(*Musée du Louvre*)

1734. Morceau de réception, de formule très académique. Groupe pyramidal, « contraposto » des mouvements ; portique à l'antique mais chantourné, colonnes puissamment annelées mais qui ne sont qu'architecture de peintre, à la Rubens. A sensualité superficielle art « de petite manière ». Mais la belle technique picturale sauve tout.

d'Éros, d'Eros, que ce temps « aimable » appelle l'Amour, à la française.

Mais le plus doué de ces décorateurs est François Boucher. Nous ne faisons que ratifier la prédilection de l'époque, sur laquelle le favori de Mme de Pompadour, de la Cour et de la Ville, a exercé une hégémonie égale à celle de Le Brun jadis, mais bien involontaire cette

fois et toute de séduction équivoque. C'est lui qui donne corps à l'idéal falot de bonheur que se forgeaient entre 1730 et 1760, sous le halo des lustres, le monde frelaté des petits-maîtres. Ce n'est pas que ce peintre du vice aimable n'ait eu à fournir des tableaux religieux; mais sa Vierge ressemble furieusement à Mlle Coupé, actrice de l'Opéra, qui posait dans son atelier enfantine et mutine! Quand elle se repose en Égypte, c'est dans un délicieux arrangement pittoresque, composé comme un décor au pays d'illusion où les Français vont passer leur soirée. Il prend des mains de Watteau le « flambeau de l'amour » qu'il transmettra à Fragonard, mais ce n'est plus qu'une petite étincelle de désir : aucun sentiment vrai ne l'alimente (fig. 39). Son œuvre est bien une Fête galante, elle aussi, mais on y chercherait vainement ce voilé, cette sourdine, qui chez Watteau suggère à notre sensibilité moderne un peu d'indéfini.

Tantôt c'est une scène mythologique, galante toujours, où Vénus tient le premier rôle en sa fine nudité, parmi des Amours au sourire prometteur. Tantôt c'est une pastorale; et là est sa part propre, que Watteau n'avait pas cherchée. Pastorale d'Opéra-Comique s'entend, avec petits bergers faussement ingénus, qui préludent au jeu final en s'amusant d'un nid, d'une musette, pendant que des moutons laineux d'exécution grasse et large, mais trop jolis, paissent dans un paysage arrangé (fig. 40). Une surcharge de détails l'encombre : l'œil d'un vrai peintre a choisi chacun d'eux, et une prestesse spirituelle l'a posé. Mais « fouillis », comme disent les folliculaires, parce que l'artiste, au lieu de se contenter de la simple et franche beauté des choses, y quête l'effet en chaque buisson comme le chasseur son gibier. Et puis, c'est ainsi que lui-même conçoit pour l'Opéra ses maquettes, qui composent autour de la scène d'amour une atmosphère propice, ou bien ses cartons pour

les tapisseries de Beauvais, aujourd'hui si délicieusement fanées qu'on se demande si leurs harmonies éteintes ne valent pas mieux que leur fraîcheur première. Les fonds vaporeux, éblouissants de facture, sont peints du bout du pinceau, en s'éloignant, pour mieux assurer l'impression poétique. Et l'air bleu, bleuté, bleuâtre, comme les rayons



Fig. 40. — BOUCHER. SUJET PASTORAL. LE NID.
(*Musée du Louvre*)

1737. Chef-d'œuvre du « petit goût ». Composition exclusivement pittoresque, criblée de détails, spirituellement peinte à petites touches dans un paysage décoratif et poétique bleuté. *Photo Lévy-Neurdein.*

dont les projecteurs enveloppent nos féeries, baigne d'irréel une campagne et des pasteurs eux-mêmes pétris de joli mensonge. C'est encore le cas de comparer, au Louvre, le Pont et le Moulin d'azur (1751) avec la vraie Ferme d'Oudry, rose de l'aube que l'Ile-de-France déploie tous les matins sur les choses (fig. 21 et 41).

Mais alors pourquoi ce petit maître retient-il l'attention des historiens? C'est d'abord que la sensualité fine a son prix en art. Boucher adore la femme, dont il s'est formé

selon son cœur un type charmant : il y résume pour nous l'idéal féminin de son temps. Poupée habillée en pastoure ou nue comme une déesse, mais toujours sans expression, enfantine et mutine, longue et flexible. Après l'avoir dessinée selon un modèle à son goût, comme la petite O'Murphy qui faisait les délices du premier des Français, du Roy, il la peint de chic pour n'avoir plus à suivre que sa vision. La Diane sortant du bain, au Louvre, est avant Ingres le dernier avatar de la femme primaticienne, affinée par la civilisation la plus artificielle que l'humanité ait connue. Près d'elle pullule l'enfant, Ange, Amour ou Génie. C'est même un problème que cette passion (et cette réussite) en un temps où il ne paraît jamais dans le « monde ». Il n'y en avait presque pas chez Watteau. Mais le libertin Boucher a procréé une délicieuse ribambelle de bambins qui portent sa marque : un peu espiègles, un peu malins en leurs regards de sous-entendus, mais si vrais! Petites masses de chair laiteuse et rose, rebondissante, criblée de fossettes, où des touches de vermillon éclatent dans les replis secrets. La « Bible d'Amour » est une fricassée : on y sent collaborer le souvenir de Lemoine son maître et celui du fleuri et charnu Rubens. Rubens encore, même dans cette bonbonnière! Amour oiseleur, Amour moissonneur, nous les connaissions de vieille date : c'était fantaisie d'art raffiné jusqu'au déclin en Grèce alexandrine, et aux cubicules de Pompéi. Mais voilà que cet anacréontisme, déjà relevé d'esprit français, se nourrit des Flandres. C'est une des piquantes saveurs de notre art à cette époque.

C'est que Boucher est peintre entre les peintres, et qu'aux techniciens son œuvre est une pure joie. Sur le dessin menu s'éploie le sentiment de la chair lumineuse, qui faisait crier d'admiration notre Renoir. Même dans les

ombres palpitent de vifs accents rouges, comme des veilleuses. Il n'y a pas de plus subtil harmoniste dans les colorations tendres, en demi-teintes irisées touchées d'ombres légères, si légères, que par exemple dans le Déjeuner du Louvre le rayon qui vient de la fenêtre



Fig. 41. — BOUCHER. LE MOULIN.
(*Musée du Louvre*)

1751. Fouillis pittoresque des détails, piqués prestement, du bout du pinceau, en taches spirituelles, par un peintre exclusivement peintre que ne hante jamais ni une pensée ni un sentiment. *Photo Giraudon.*

immédiate ne crée pour ainsi dire pas de clair-obscur. Chez ce « Rubens décoloré » l'exécution est prodigieuse. La touche toujours spirituelle est posée vivementavec l'extrémité du pinceau, en voltigeant; toujours visible, toujours en relief. Ce peintre-né a le sens de la substance vivante au point qu'il est comme presque tout son temps inapte à traduire la dureté de la pierre ou du marbre sculpté. Une fontaine à bas-relief d'enfants rafraîchit le

« Sujet Pastoral » : il y faut voir ce que devient la matière ferme chez ce maître tendre de la chair ! Il n'en sera plus ainsi lorsque, vers 1780, la dure statuaire reprendra son hégémonie sur l'art français.

Enfin Boucher est un artiste sincère. Ne ligotons pas de trop près la pensée et l'art humains. Depuis les alexandrins il y a une sincérité de l'artificiel. Entre Watteau et Fragonard il a créé un monde, celui précisément que rêvait dans le vague une fine société de loisir et de plaisir avant le désastreux Pacte de Famine (1761). Le rêve aussi est une réalité ! Il est poète : il l'est à sa façon, mais il l'est vraiment, comme on l'est toujours quand on exalte jusqu'au songe un aspect de la vie, fût-ce de la vie légère. Aussi ce roi de la peinture française entre Watteau et Greuze reçoit-il la suprême consécration : la Manufacture de Sèvres le transpose en biscuits, qui posent encore aujourd'hui sur nos cheminées leur grâce menue. Ce destin lui allait mieux que celui qui va bientôt lui échoir : former Louis David.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE.

Le goût du XVIIIe siècle. — Morceaux de réception, morceaux de bravoure. — La fin du règne de Louis XIV et la Régence : de la tradition à l'effervescence. — Le règne de Louis XV et l'affranchissement : audacieuses gageures de la sculpture religieuse, décorative, officielle et funéraire. — Règne du portrait. Bustes et bustiers. — Les maniérés : les Adam et les Slodtz. — Un grand portraitiste : J. B. Lemoyne. — Un précurseur du classicisme : Bouchardon.

Le XVIIIe siècle est une période glorieuse pour notre

art le plus national, celui qui capte la forme dans l'espace avec ses trois dimensions. Il n'y a qu'à voir avec quel plaisir tous, même les peintres, traitent la fable antique de Pygmalion, le sculpteur de Chypre qui anima à force



Fig. 42. — FALCONET. MILON DE CROTONE.
(*Musée du Louvre*)

1754. Type des morceaux de réception. Vague souvenir du Milon de Puget. Virtuosité technique dans une frénésie qui laisse loin les violences romantiques de Jehan du Seigneur et de Delacroix. Art humaniste et académique qui s'attache à l'analyse du modèle et réduit le lion au rôle d'accessoire gênant.

d'amour sa Galatée d'ivoire. Façon de célébrer avec un retour orgueilleux sur soi-même le magique pouvoir qui fait vivre, frissonner, la pierre et le marbre, même le dur métal du bronze. Tous veulent recommencer le miracle.

Un peu lasse de la grandeur calme qui régnait sur l'art discipliné de Versailles, la sculpture se secoue. Dans sa

prise de possession avide de la vie la voici même turbulente. La silhouette s'assouplit ou se brise, la pantomime gesticule, le modelé brusqué laisse partout de vifs accents, et au lieu des ombres vigoureuses les lumières un peu partout papillotent. Sauf quelques revenez-y, c'est comme en peinture une désaffection (momentanée) à l'égard de l'antique, bien que l'admiration reste un dogme affiché. Il ne remue pas assez : on le trouve froid. Il faut autre chose à ces français fringants dont les nerfs vibrent toujours. En revanche, c'est un retour déclaré au baroque. Est-ce un retour au Bernin? Oui, bien que notre véhément Puget, français et paradoxalement consacré par Versailles, eût suffi à l'exemple. Mais c'est surtout la réaction fatale du goût français contre la noblesse un peu solennelle qui présidait aux mouvements des formes au temps déjà périmé de Le Brun et de Coysevox. Il va sans dire que le style perd aussi de son ampleur. Petites proportions souvent, mais presque toujours « petite manière », voilà la tendance. La rocaille, dont la contagion atteint la sculpture, n'est qu'un amenuisement du baroque d'où elle est sortie.

Tout de suite le goût nouveau éclate aux fameux « morceaux de réception ». Il y durera jusqu'à la fin du siècle. Les deux salles du Louvre où ils sont groupés retentissent de leur fracas. Travaux d'École, académisme de brio étourdissant (fig. 42). Les sujets sont dramatiques, bien entendu : Hercule sur son bûcher, de Guillaume Coustou (1704), Titan foudroyé de François Dumont (1712), Mort d'Hippolyte de J.-B. Lemoyne (1715). Il y a là une science extraordinaire des formes, patiemment penchée sur le modèle vivant. En l'absence absolue d'un sentiment vrai, elle s'en donne à cœur joie. Pas d'âme en effet : simple occasion de montrer aux techniciens ce qu'on peut, ce qu'on sait, quand

il s'agit de convulser le corps nu en contractant ses muscles, de faire saillir les veines et les tendons sur une chair qui frémit, et de crisper la face. Un homme foudroyé, c'est un magnifique motif plastique : voilà pourquoi l'art électrisé de Slodtz projette Icare sur le sol avec un fracas superbe (1743). Cette petite œuvre en devient grandiose. Car c'est

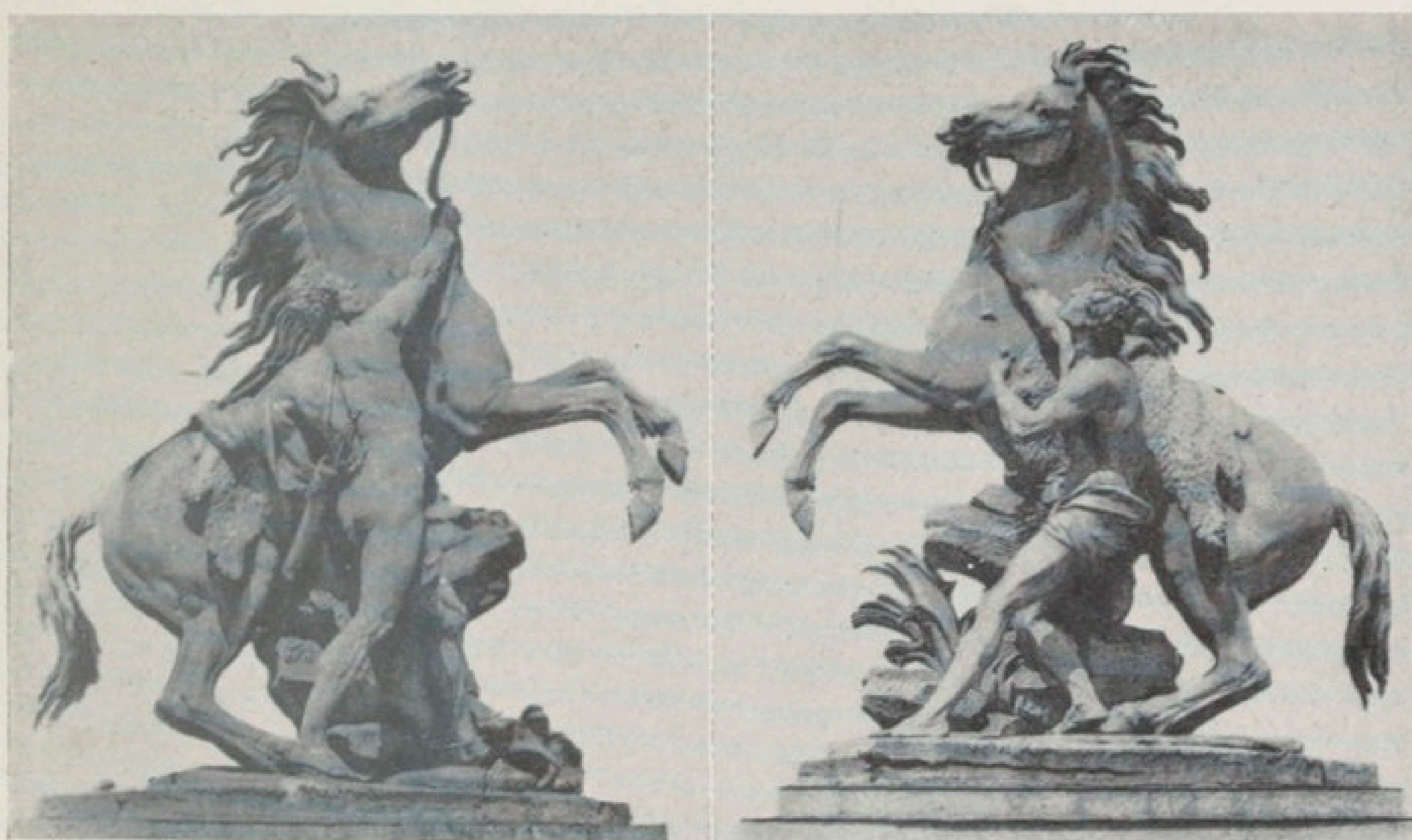


Fig. 43. — GUILLAUME COUSTOU. LES CHEVAUX DE MARLY.
(*Champs-Elysées, Paris*)

1740-1745. Marbre. D'un élève de Coysevox. Le grand style de Versailles, décoratif et de plein air dans un superbe déploiement. Mais, en plus, l'élan lyrique. Fougue de l'art français libéré et cabré.

beau tout de même, le beau métier; et quand il souligne une destinée tragique il s'achève en expression. La technique, d'elle-même fait l'intensité.

Aussi l'Académie a-t-elle tenu jusqu'à la veille de la Révolution à ces morceaux de bravoure qui sont le « chef-d'œuvre » de maîtrise du candidat. En plein néo-classicisme, en 1768, 1772, 1785, Edme Dumont, Dejoux, Stouf, tordront encore dans les affres de la souffrance la chair de Milon de Crotone, de saint Sébastien et d'Abel.

Mais aucune nouveauté dans la vie ni dans l'art ne s'accomplit brusquement. Les sculpteurs qui ouvrent l'avenir tiennent encore un peu au passé : passé de gloire, soleil couchant, dont le rayonnement reste sur eux jusque vers 1725. Ils sont les élèves de Coysevox et de Girardon, c'est-à-dire les fils de l'ample entreprise décorative de Versailles. Il y a encore du superbe dans leur redondance, et c'est cette complexité précisément qui fait la saveur de cet art de « transition » entre le déclin de Louis XIV et l'aurore de Louis XV en traversant la Régence dorée.

La Diane et la Flore de Fremyn (1717 et 1709), que Girardon forma, décoraient noblement Versailles et Marly : cela ne les empêche pas de courir heureuses dans le vent, sur les traces de la Diane chasseresse de Coysevox. Les chevaux de Coustou (1740-1745) se cabrent aujourd'hui dans le grand décor des Champs-Elysées comme jadis à Marly sans que leur puissant effet décoratif enlève rien à leur élan (fig. 43). Mieux encore : l'époque trouve moyen de concilier avec la noblese d'un hôtel princier, non seulement le mouvement, mais toutes les audaces du pittoresque. C'est Le Lorrain, élève de Girardon, qui exécute ce tour de force avec ses Chevaux du Soleil à l'Abreuvoir sur l'admirable bas-relief de l'hôtel de Rohan. Ce quadrige sort de la même écurie que celui que Girardon sculpta sur le socle du Rapt de Proserpine ; mais quelle différence ! Ici la furie est incroyable : toutes les formes sont violentées, toutes les lignes se brisent (fig. 44). Comme dans les gloires berninesques l'aérien et l'impalpable passent dans la pierre. De la ronde-bosse au dégradé le plus délicat, le modelé fait appel aux multiples ressources de la peinture. Sur ce bas-relief, qui n'est qu'un tableau sculpté, le palefrenier du soleil apporte bride abattue l'impressionnisme.

Après la Régence, la Sculpture fait un pas de plus vers la liberté. La génération nouvelle n'est plus l'élève de Le Brun, de Coysevox ou de Girardon, mais de leurs élèves. Élèves d'élèves ! L'imposante tradition s'évanouit dans la brume du lointain. J.-B. Lemoyne, par exem-

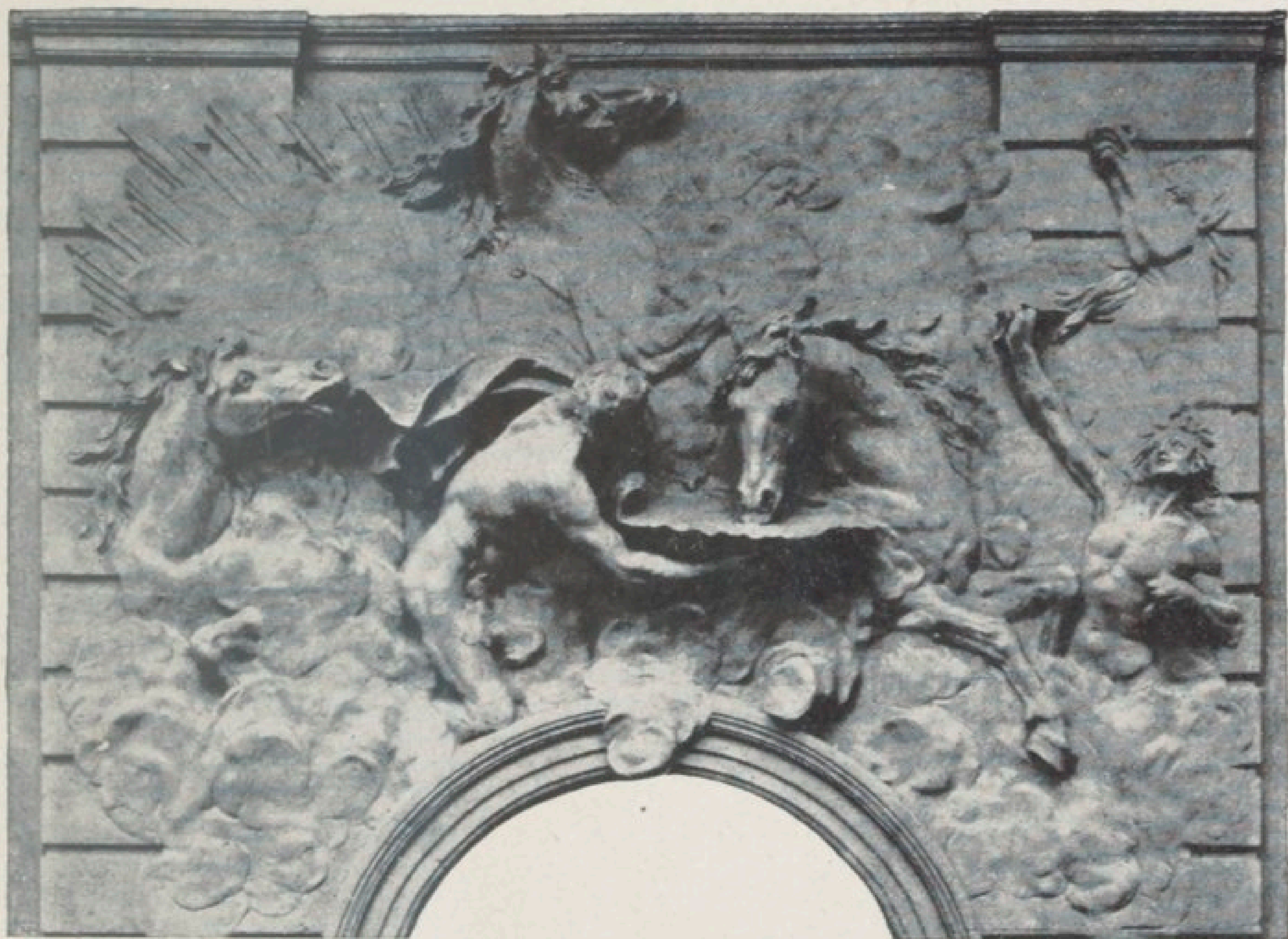


Fig. 44. — ROBERT LE LORRAIN. DÉCORATION DE LA PORTE DES ÉCURIES DE L'HOTEL DE ROHAN.

Élève de Girardon, qui admire Le Bernin et Puget. Lyrisme frémissant, sculpture de peintre, qui « taille » la lumière et le nuage, use de tous les effets du pinceau, et empiète sur les lignes de l'architecture. *Photo Lévy-Neurdein.*

ple, sort de l'atelier de Le Lorrain. D'autres viennent de province : la lignée des Adam a ses racines en Lorraine et gardera quelque chose du déchiquetage de son chardon héraldique. Celle des Slodtz a pris naissance à Anvers et gardera beaucoup de l'exubérance flamande. Presque tous vont à Rome, mais ce qu'ils y cherchent, ce n'est pas l'antique, qu'ils trouvent glacé : c'est le maniérisme des berninesques. Au retour, ils sont fouettés par l'esprit de

Paris. Adieu la double gravité qu'on tenait des « belles antiques » et du grand siècle! Cochin se désespère, et le confrère Bouchardon crible d'ironie cette gaieté pétillante qui met la statue au ton de la rocaille, des clairs lambris



Fig. 45. — J.-B. LEMOYNE. BAPTÊME DU CHRIST.
(*Eglise Saint-Roch, Paris*)

Maniérisme qui a dit adieu à la « correction » antique. Scène de parfumerie, d'ailleurs traitée avec un brio de facture qui fait papilloter les lumières en divisionnant les formes.

sculptés et de la galante peinture de boudoirs. Le sculpteur veut absolument que devant son œuvre on songe à lui, à son étourdissante virtuosité. On a le sentiment qu'il est là, derrière son marbre, en train d'écouter ce que nous en disons.

Mais par la grâce du talent ils ont gagné plusieurs gageures. Pas toutes. C'en était une bien difficile de vou-

loir exprimer dans les formes nouvelles le sentiment religieux. A la chapelle de Versailles, dans l'église des Invalides, les statues remuent. Elles gesticulent dans le vent pendant que leurs draperies claquent, à moins qu'elles ne se pâment comme la Sainte-Victoire de Séb. Adam. Gardons-nous de croire pourtant que cette pantomime aille



Fig. 46. — BOUCHARDON. BASSIN DE NEPTUNE. UN DRAGON.
(*Parc du château de Versailles*)

1739. Art décoratif de Versailles. Encore du goût « rocaille ». Dragon à la chinoise chevauché par un Amour à la française, mutin et potelé. Belle technique du plomb, souple et grasse, aux mains d'un plasticien qui veut ici modeler plus que sculpter et avoir la touche du peintre plus que le coup du ciseau. *Photo L. P.*

jusqu'à la frénésie : notre rocaille, comme notre baroque, sait garder la mesure. Le Baptême du Christ de J.-B. Lemoyne est un client à figure suave qui se penche avec des manières sous la lotion d'un parfumeur (fig. 45). Mais quelle vie de la chair, quelle souplesse des tissus! Puisque la vie est mouvement, où y en a-t-il plus que dans cet art qui nie la dureté de la matière et même viole son « génie »?

La gageure n'est pas moindre dans la sculpture décora-

tive puisqu'il s'agit de concilier, sur une place publique ou dans un parc, la « petite manière » et les nécessités d'un grand décor. Il faut voir comme au « Bain de Neptune » à Versailles Lemoyne, Bouchardon, Adam l'aîné imposent le goût du jour aux dieux de la mer (1740). Sur d'énormes coquillages festonnés (les mêmes dont la rocaille raffole) ils s'élancent en courroux entre des bouillonnements et des congélations, parmi des déités aux enroulements souples et des dragons tortueux à la chinoise, chevauchés d'Amours ! L'humour de ces petits coquins dit assez combien de temps s'est écoulé depuis les robustes marmousets de l'Allée d'eau. Il y a du mol, du fluide, dans tout ce plomb modelé au contact de l'eau (fig. 46); c'est du Coypel transposé. L'ensemble garde pourtant dans le fracas du détail la majesté qui convient à Versailles ; mais c'est que Mansart en avait conçu les projets ! La rocaille la plus galante fait de la fontaine du Gros Horloge à Rouen, de Defrance, un bijou ; et les fontaines de Guibal et Cyfflé sur la place Stanislas à Nancy, sans oublier la noble tradition de Le Brun à Versailles, harmonisent à merveille leur conchyologie aux angles arrondis de la place que Héré dessina, et à la délicatesse un peu maniérée des grilles forgées par Lamour. Flexuosité partout. On dirait que cette plastique, d'ailleurs très sûre de dessin et de modelé, a la hantise de l' « onde », sa liquescence, sa souplesse protéiforme, comme elle a ses coquillages et stalactites. Et ce qui est paradoxal, c'est que la grandeur générale ne perd rien à tout cet aimable chantournement. Il faut attendre la fontaine de Bouchardon pour retrouver la gravité classique.

Autre gageure encore : vouloir concilier ces tendances avec la majesté royale dans une statue de place publique (fig. 47). Il y en eut pourtant tout un peuple, à pied, à

cheval, après la guérison du Roi en 1744, quand les bonnes villes voulurent remercier le Ciel d'avoir conservé au royaume le Bien-Aimé. Malgré l'émancipation du goût

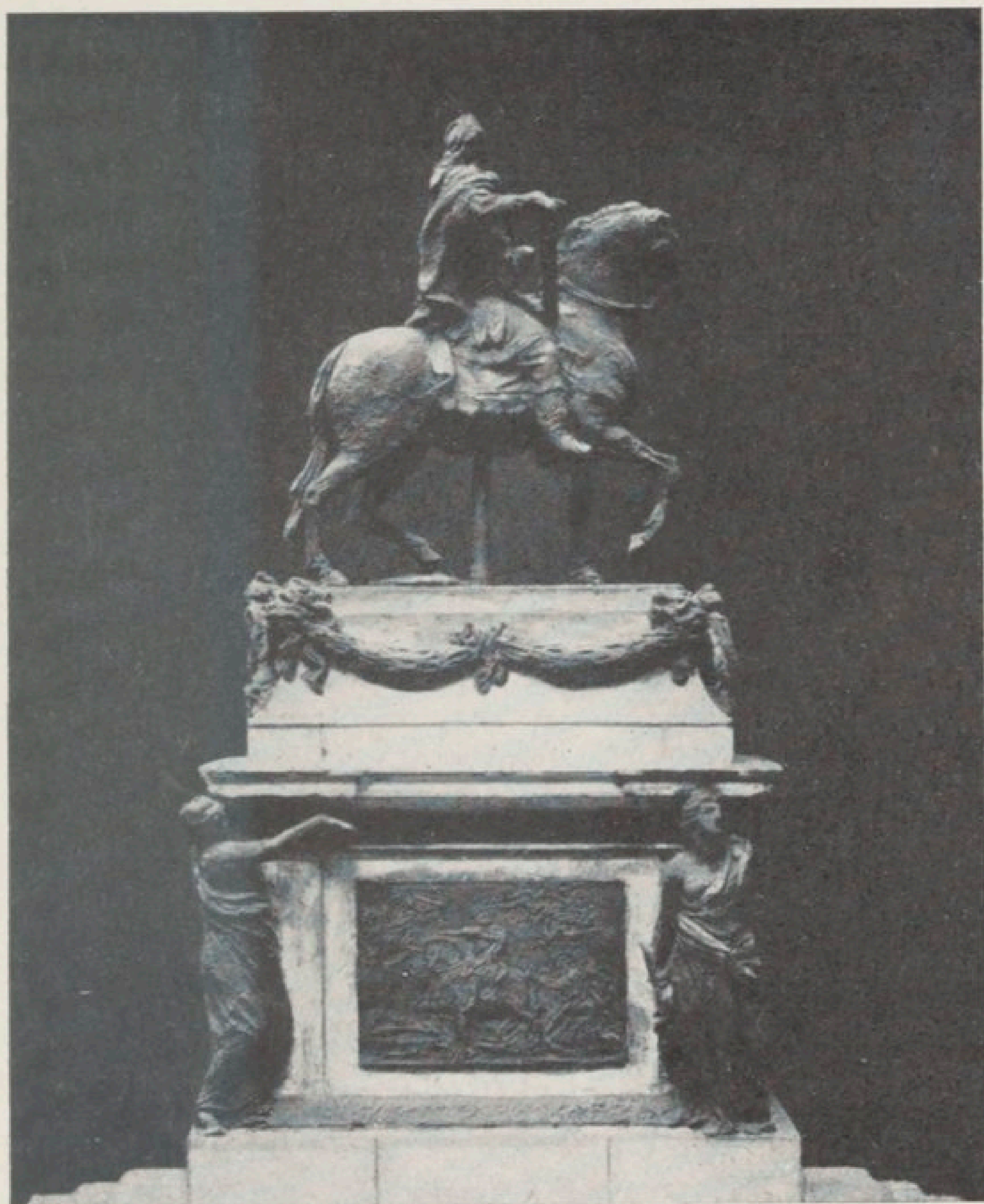


Fig. 47. — BOUCHARDON. ESQUISSE POUR LA STATUE DE LOUIS XV.
(*Musée de Besançon*)

1750-1753. Cire. Sculpture iconique officielle. Mais art de raison, très français : il associe le sens du monumental, le respect de la tradition du XVIIe siècle (qui remontait au Marc Aurèle du Capitole), la noblesse obligée, et l'observation très attentive de la nature.

il n'ose se soustraire ici au style officiel. Jamais le Roi n'est vêtu comme il était. Son costume héroïque à la romaine colle sur un demi-nu académique comme au XVIIe siècle, et sa figure indolente aux yeux saillants s'idéalise. Toujours la méthode de généralisation qui enno-

blit et éternise. Mais on n'échappe jamais tout à fait à son temps et par là même on échappe à l'antique. Le Louis XV projeté par J.-B. Lemoyne pour Rennes (1754) est un empereur romain, mais coiffé en catogan, et d'une sveltesse élégante : le XVIIIe siècle revient au canon élancé du Parmesan et du Primatice. L'empereur romain projeté pour Rouen (1757) est un chevalier en cuirasse, cuissards et brassards, et porté « à la manière franque » sur un pavoi où il fait des manières, en dansant un peu. L'hérésie s'insinue donc çà et là dans la tradition vénérable. A plus forte raison quand il s'agit d'une reine et dans la liberté d'un jardin. Marie Leczinska de G. Coustou (fig. 48), qui décora le Grand Trianon, est certes une Junon à jambe nue, drapée à l'antique, avec l'aigle de Jupiter et la couronne royale en sa dextre : voilà qui est orthodoxe, et de grand air. Mais elle marche sur des nuages « baroques », et s'appuie familièrement sur une hanche. C'est un Amour espiègle qui lui apporte la couronne, qu'elle prend délicatement en relevant le petit doigt. Son petit nez, qui était d'un vilain retroussis, n'est plus que mutin ; et elle sourit finement, sans rien de la timidité mélancolique que nous dit l'histoire. La Mère des Dieux n'est plus que la reine des Français, et celle-ci n'est plus elle-même qu'une parisienne travestie. Et quel travail, caressé pour les chairs, tissé et froissé pour la tunique, moelleux pour les volutes des nuages! La technique varie selon les matières, des accents spirituels relèvent partout la ligne et la forme, des petites lumières brillent dans les ombres toujours claires. Décidément, en sculpture aussi l'Olympe a « du genre ».

Enfin, dernière gageure : la sculpture funéraire. Il fallait aborder d'un art qui se trémousse la Mort, universelle et éternelle souveraine à qui conviennent gravité, silence.

Plus que jamais on cherche le dramatisme pathétique, qui remuait déjà les tombeaux de Coysevox et de Girardon. C'est toujours l'esprit de Le Brun et surtout du Ber-



Fig. 48. — GUILLAUME COUSTOU. MARIE LECZINSKA.
(*Musée du Louvre*)

1731, marbre. Même dans une statue officielle, d'esprit mythologique et encore décoratif destinée au plein air d'un jardin, l'art est déjà libre : liberté du mouvement, agitation des plis, vérité intime de la physionomie, effet pittoresque du contraste entre le poli des chairs et le plissement de la tunique. *Photo Archives Phot*

nin, qui nous avait donné la vision directe du surnaturel, mis en scène devant nous ; mais secoué, fouetté. C'est que les catafalques des cérémonies funèbres à Saint-Denis, à Notre-Dame, éphémères mausolées de toile peinte sur armature de bois, les stimulent : une véritable frénésie y agite les effigies de carton-pâte dessinées par les Slodtz,

qui s'y entendaient. Et puis, ce n'est jamais à l'état de mort que paraît le défunt. A demi couché ou défaillant, il est vivant, portraituré au vif; et ce qui se joue ici comme sur un théâtre, c'est le dernier acte du drame de sa vie, l'épisode de sa « dernière heure ». Aussi tous les personnages agissent, toujours comme à la fin du XVIIe siècle, mais avec une nouveauté qu'on sentait venir : tous sont groupés dans la même action autour du protagoniste. Cet art dramatique entre tous a trouvé sa loi : la concentration. Surtout quand se mêle à la scène l'intruse au nez camard, la laide Mort. Elle ne se contente plus en effet du rôle de cariatide comme autour du tombeau de La Vrillière : la voici au premier plan, menant l'action rondement. Là est l'autre nouveauté. Comme son squelette n'est pas plastique puisqu'il est fait de creux, elle s'enveloppe d'un grand linceul qui flotte sur sa charpente sèche. Quel thème pour un sculpteur, et quel développement de celui qu'avait inventé le Moyen Age! Mort ou Temps décharné, tenant à la main faux ou sablier, la voici : démasquée par l'Immortalité sous la draperie où elle se cachait pour guetter le curé Languet de Gergy (fig. 49), repoussée par le Temps, qui écarte le glaive dont elle va frapper lady Nightingale ou qui le brise sur son genou. Dans ces deux derniers monuments un grand talent, Roubillac, porte dans le pays aux gestes mesurés, en Angleterre, et sous les voûtes gothiques de Westminster, les conceptions véhémentes du Bernin. Mais il a sa façon à lui de choisir le moment critique du drame, de mouvementer les formes et de régler les partis d'ombre et de lumière : il y a là l'intelligence très réfléchie d'un français, d'un lyonnais, qui fut élève de Nicolas Coustou. C'est un art plus qu'habile, ému par les tragiques dénouements, que celui qui détache ainsi la Mort en pleine clarté sur

la porte caverneuse d'où elle sort pour y rentrer avec sa proie.

Même façon de renouveler le berninisme quand il ravit



Fig 49. — MICHEL-ANGE SLODTZ. MAUSOLÉE DU CURÉ LANGUET DE GERGY. (*Église Saint-Sulpice, Paris*)

1753. Le tombeau dramatique. Mise en scène macabre et « baroque », d'esprit berninesque. Dans ce tumulte l'habile technicien n'oublie pas de faire saillir en pleine lumière les personnages de vie et de gloire sur le fond de ténèbres où se cache la mort.

en extase le lieutenant général Hardgrave, ou quand Nicolas Séb. Adam révulse la tête de Catherine Opalinska dans une prière éperdue (fig. 50). Notre robuste XVIIe siècle n'avait jamais poussé le pathétique jusque-là. Les projets de J.-B Lemoyne (1745) et de Bouchardon (vers 1743) pour le tombeau du cardinal Fleury s'inspirent de celui de

Richelieu par Girardon. Mais que l'on compare modèle et réminiscences : il y a dans cet art du XVIII[e] siècle, merveilleusement assoupli, un réalisme spécial qui se plaît au ravissement. Ce n'est pas à dire pourtant qu'il aille jusqu'au



Fig. 50. — NICOLAS SÉBASTIEN ADAM. TOMBEAU DE CATHERINE OPALINSKA.
(*Église de Bonsecours, Nancy*)

Pathétique funéraire nouveau. Extase de la reine, mais mesurée, à la française, si on la compare aux pamoisons berninesques. — Flamboiement des formes. Belle diagonale de la composition, qui traduit l'élan de l'espérance. *Photo Lévy-Neurdein.*

spasme. On sent bien que la bienheureuse Albertoni ou sainte Thérèse et son ange, du Bernin, sont dans la coulisse, mais leur mysticisme anéanti de délices n'est pas non plus l'affaire de notre mesure française. On ne voit pas la langueur exténuée de sainte Thérèse offerte à l'es-

prit critique des courtisans! Autre pays, autre sensibilité religieuse, autre art.

Il est un genre qui n'avait pas de gageure à tenir, mais au contraire à se laisser aller : le portrait. Très cultivé

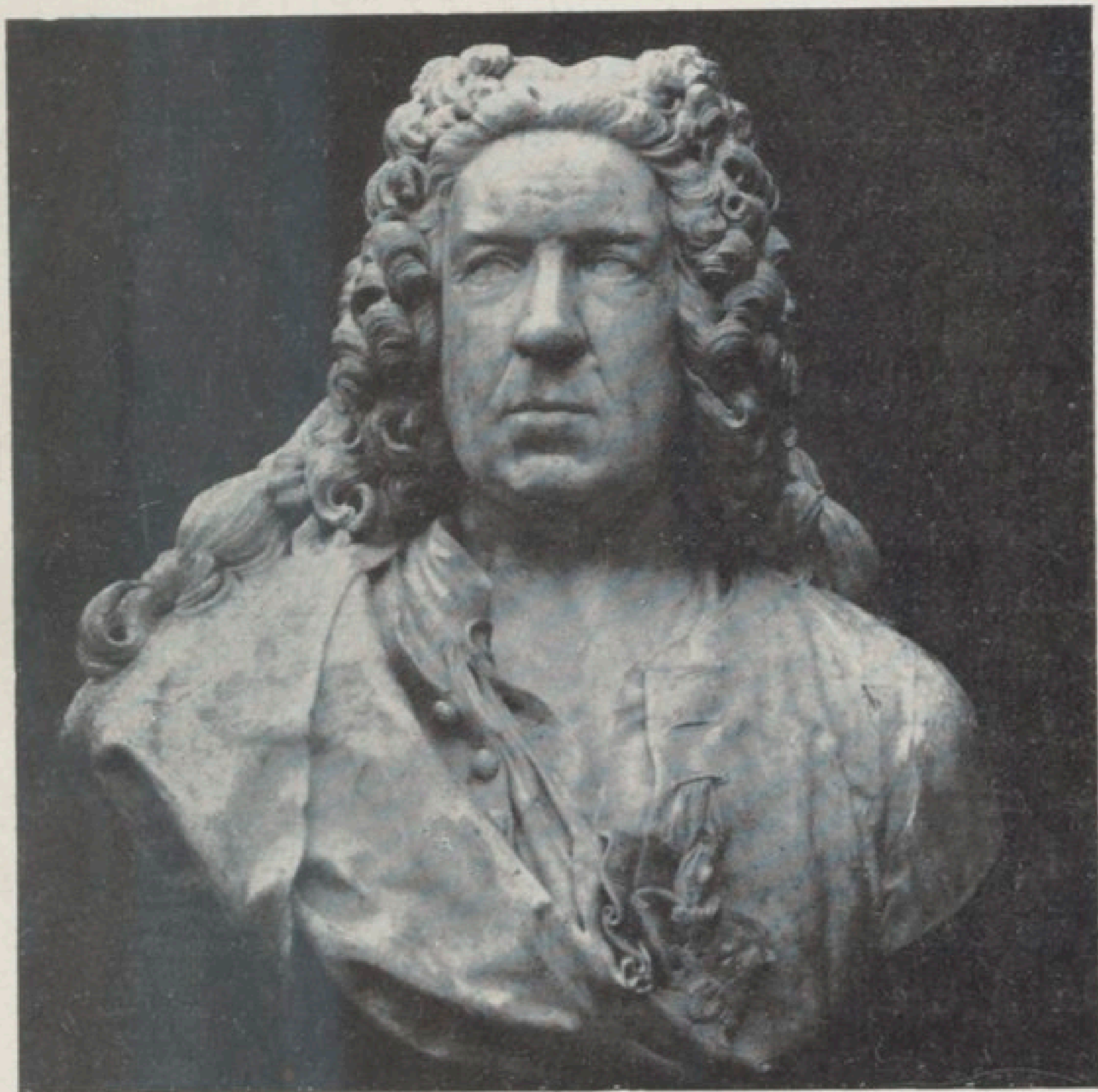


Fig. 51. — MICHEL-ANGE SLODTZ. BUSTE DE NICOLAS VLEUGHELS.
(*Musée Jacquemart-André*)

1736, marbre. Portrait d'un français d'ascendance flamande par un autre, qui ne se soucie pas de style, modèle généreusement, laisse dans le marbre les accents de la terre, cherche jusque dans les bajoues et verrues la vérité de la vieillesse, et tutoie son confrère selon l'usage entre artistes) dans le déshabillé de l'atelier. *Photo Bulloz.*

déjà à la fin du grand siècle, surtout par Coysevox, le voici qui foisonne, suscité par l'esprit aigu d'observation dans le milieu le plus sociable qui fut jamais. Deux français qui se rencontrent dans un salon, chez Mme de Tencin par exemple, n'ont chacun d'autre objet que de percer à jour l'âme de son interlocuteur à travers les traits de sa physionomie et les méandres de sa conversation : ils

sculptent mentalement leur portrait réciproque. Tous s'adonnent avec passion à l'art qui fixe dans le marbre ou l'argile, sans la figer, cette chose subtile, l'esprit, qui fait qu'une figure est une physionomie. Mais la plastique ici fait mieux que la peinture : tandis que le portrait peint est parfois collectif ou s'entoure, pour être plus explicite, d'accessoires nombreux, intérieur, mobilier, objets, draperies, elle s'en tient à la personne, et la résume : tête et épaules, c'est tout. La sobriété de ses moyens l'oblige d'ailleurs à la concentration, c'est-à-dire à l'analyse en profondeur. De là la riche série de ces bustes, qu'on posait sur une cheminée, sur un palier d'escalier, dans une niche, et la légion de ces beaux spécialistes pour lesquels un nom a spontanément été créé : les bustiers. Ce sont eux qui acheminent le portrait de la majesté décorative à la simplicité. Plus de panégyrique : le vrai, le vrai tout vif, dans les traits et l'expression. Peu à peu il s'allège des détails : la perruque à lourds rouleaux cède la place au catogan, le costume se fait plus discret pour dégager l'esprit de la figure, le port de tête est plus vif, brusque le retournement comme quand on s'entend interpeller. L'esprit pétille dans les yeux. Presque tous ont ce sourire du XVIII[e] siècle, qui n'est pas du tout une formule, mais une façon générale de prendre la vie, et surtout un mouvement de lumière. La chair frémit, les étoffes ont du chiffonnement. Et que la terre cuite y aille si le marbre n'y peut aller! L'accent reste mieux dans l'argile. La vibration est alors le rythme de l'art comme de la vie.

L'historien a trop beau jeu lorsqu'il s'agit de portraits d'artistes. On ne hausse pas le ton entre confrères; le sculpteur tutoie même son modèle. Michel-Ange Slodtz dépoitraille le bon Nicolas Vleughels (1737), fait pointer ses verrues et tomber ses bajoues molles (fig. 51). Nicolas Cous-

tou, par son frère Guillaume, est tout aussi intime : entre le serre-tête et la chemise ouverte se dégage une physionomie de brave artisan, qui fronce les sourcils pour mieux sonder la vie profonde du personnage qu'il a sous les yeux.



Fig. 52. — LAMBERT-SIGISBERT ADAM. LA POÉSIE LYRIQUE.
(*Musée du Louvre*)

Marbre, 1752, pour Mme de Pompadour. Maniérisme « baroque ». Silhouette onduleuse, pittoresque du contraste entre la chair et la draperie. Audace à tailler dans le marbre le chant qui s'exhale.

L'effigie de Guillaume a bénéficié à son tour des qualités dont il fait profiter les autres. Mais nul exemple ne vaut celui de deux modèles, père et fils, portraiturés à vingt-cinq ans de distance par deux artistes père et fils : de l'un à l'autre on surprend la marche furtive du temps, et c'est pour nous une joie des dieux. En effet, sur le Jacques Gabriel de J.-Louis Lemoyne (1736), très finement ana-

lysé du reste, la passion folle de la vie froisse la cravate de soie, agite la draperie. Voici maintenant son fils, Jacques-Ange Gabriel. Vers 1760 le fils de Louis Lemoyne, Jean-Baptiste, l'a saisi dans un marbre. Autre humanité, dirait-on! Le buste est plus simple de ligne et plus sobre d'accessoires, plus délicat le traitement de la draperie et surtout de la chair. La distinction a remplacé le fracas. En tous cas, qu'on regarde le vibrant, étincelant Noël Nicolas Coypel (1730), de J.-B. Lemoyne, ou l'admirable Bezenval de Jacques Caffieri (vers 1735), puis les bustes de trente ans plus tard, on déplorera de voir confondus sous une même appellation de « classiques » les arts de générations si diverses. La perception des différences est la marque des hommes distingués.

Les mouvements sont toujours plus intéressants que les individus. Cependant le XVIIIe siècle est une époque de sens personnel suraigu : il est plus propice à ceux-ci que la discipline académique ou l'ample harmonie de Versailles. Il y a donc des tempéraments qui accrochent l'attention. Les Adam et les Slodtz secouent les formes et font clapoter les draperies. Les uns sont des maniéristes, les autres des exubérants à la flamande : tous ramènent dans notre sculpture fatiguée de noblesse les assouplissements du baroque. Il n'est que de regarder la Poésie de S. Adam (1750), ployée en arc, battant la mesure de ses doigts minaudiers en exhalant des notes qui sont des soupirs (fig. 52) : actrice d'Opéra qui fait des grâces sur la scène, toute nue. La courbe de sa silhouette fait penser à l'Orphée mignard de Francheville (1598), cet autre joli chanteur qui introduisait en France les torsions énamourées où s'encanaillait l'École de Michel-Ange. Quant aux Slodtz, l'œuvre maîtresse est le tombeau du curé Languet

de Gergy à Saint-Sulpice (1753), pantomime macabre déchiquetée par l'agitation et qui ne fait point masse (fig. 49). Cet art artificieux qui cherche les difficultés pour le plaisir de se jouer d'elles finit par émouvoir à force de virtuosité

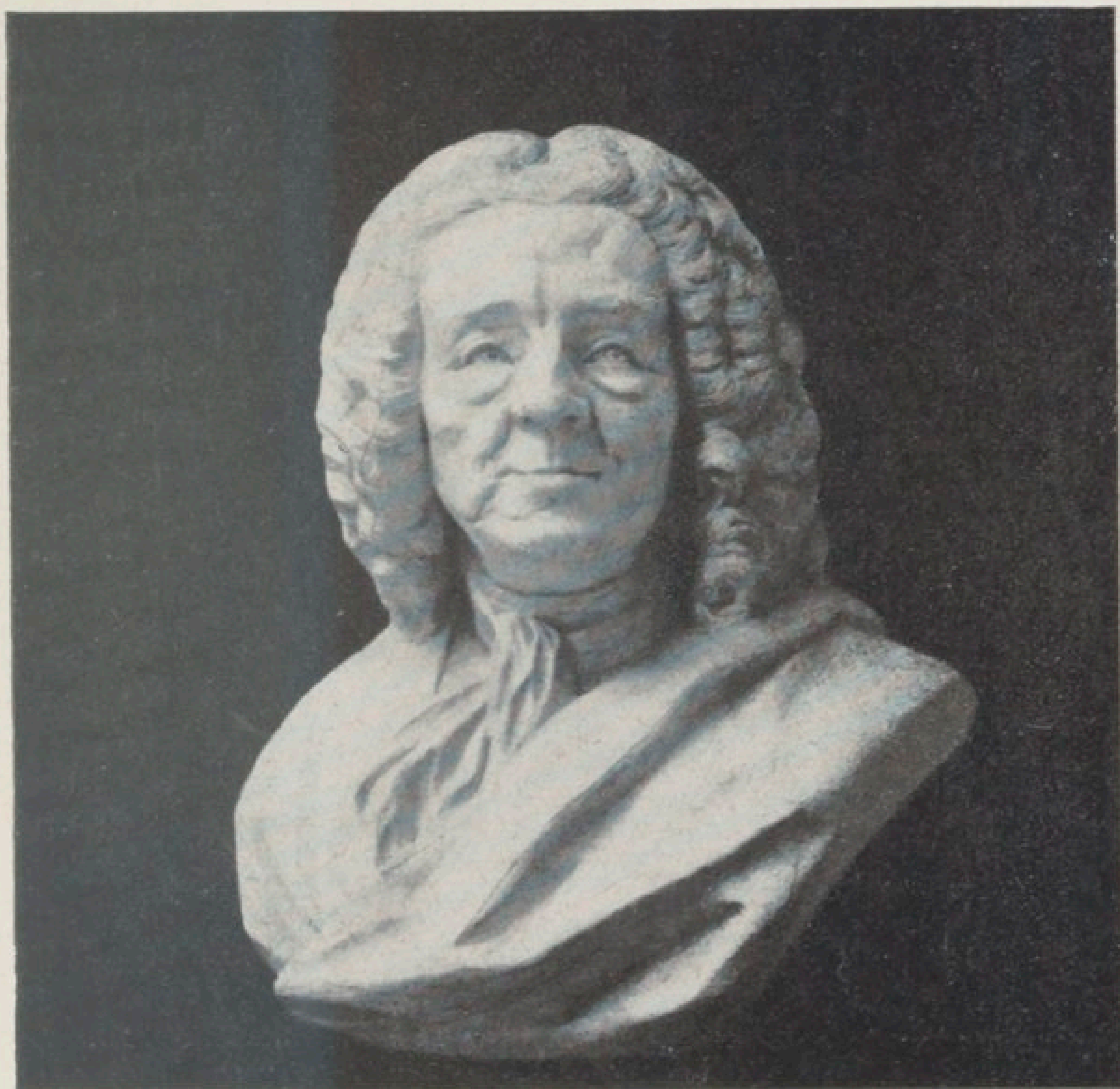


Fig. 53. — J.-B. LEMOYNE. BUSTE DE FONTENELLE.
(*Musée de Versailles*)

1745, marbre. Poursuite de l'accent, qui fait le caractère, diversité des techniques selon la chair ou les matières, souplesse de ce modelé où chaque touche est restée (même dans le marbre). *Photo Paul Robert.*

bruyante. Il est sincère, après tout. Il y a tant de façons de l'être!

J.-B. Lemoyne est un très grand artiste dont les classiques gourmés de la fin du siècle ont injustement médit. Cet élève de Le Lorrain, qui forma à son tour Falconet, résume par grâce d'état le goût Louis XV : c'est le Bou-

cher de la sculpture. Sur le tombeau de Mignard, la comtesse de Fouquières, sa fille, est bien une « mignarde ». Il est galant à souhait dans le petit groupe de la Surprise. Mais surtout c'est un merveilleux portraitiste, à qui l'époque

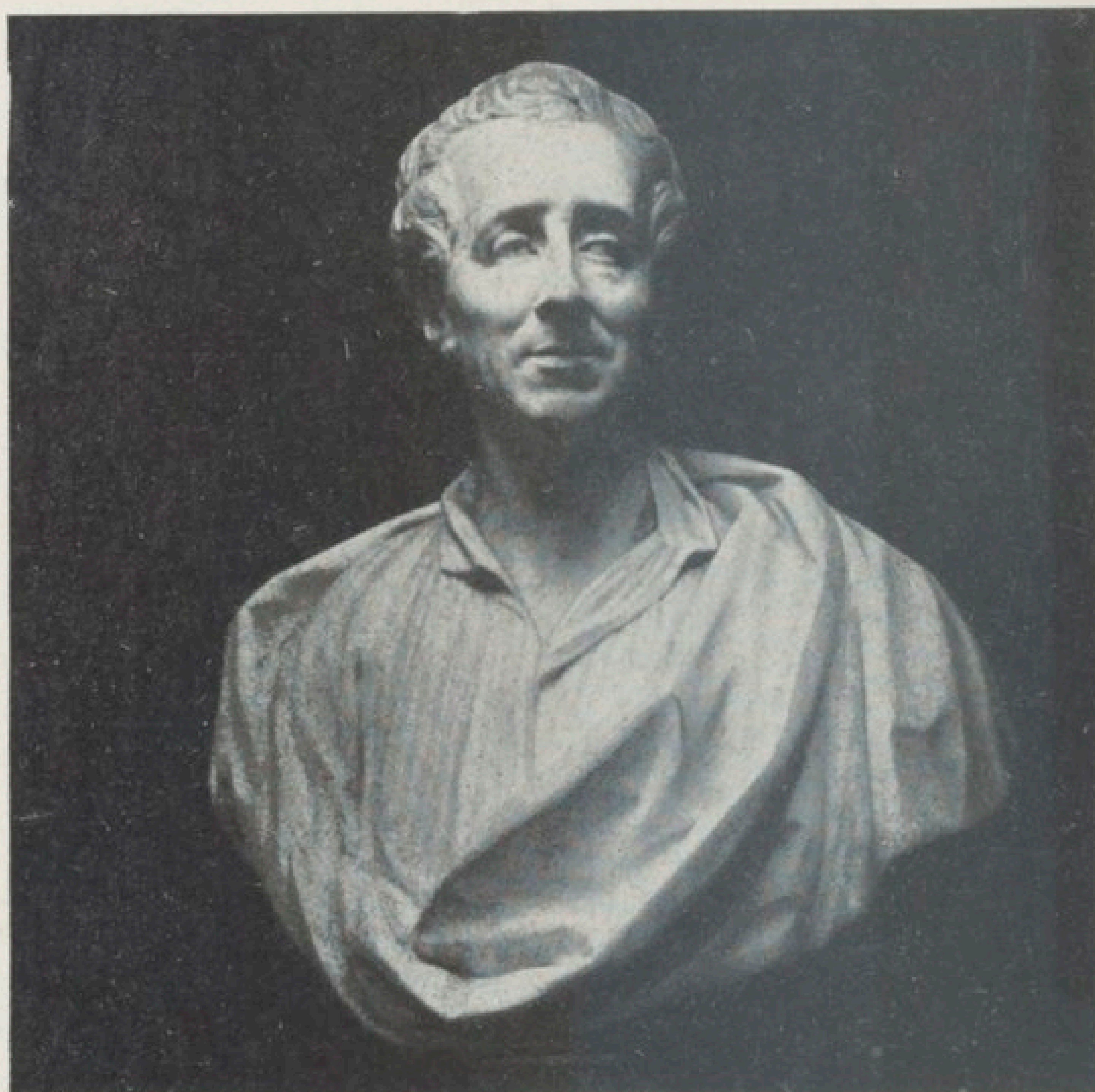


Fig. 54. — J.-B. LEMOYNE. BUSTE DE MONTESQUIEU. (*Musée de Bordeaux*)

1761, marbre. Portrait posthume de l'auteur de la « Grandeur et servitude des Romains ». Léger arrière-goût de l'antique, relevé de l'esprit des « Lettres persanes » et du fin sourire du XVIII[e] siècle Le négligé accoutumé pour les portraits d'écrivains s'accorde ici avec la formule antique du cou nu et du drapé. *Photo Bulloz.*

jusqu'en 1778 demanda en foule son image. Pour la séduire il a la finesse extrême de la facture, l'accent vif, le chiffonné des tissus, et plus que tout le reste le frisson de la chair. La figure du nonagénaire Fontenelle (1748) est tumescente : l'accent de chaque petite boulette de glaise est resté dans le marbre, c'est-à-dire sur la peau (fig. 53). Dans les remous gras de ses joues, Trudaine ouvre une bouche

fine qui murmure « vûû ». C'est lui aussi qui sur le buste de Montesquieu capte d'instinct, non la gravité de l'Esprit des Lois, mais le sourire narquois des Lettres Persanes (fig. 54). Vraiment cet art nie « le génie de la



Fig. 55. — BOUCHARDON. L'AMOUR SE TAILLANT UN ARC DANS LA MASSUE D'HERCULE.
(*Musée du Louvre*)

1747-1750. Art complexe : idée spirituelle, formes « à l'antique », maniérisme du temps (silhouette onduleuse), et dans certains détails réalisme presque vulgaire qui choqua la Cour. *Photo Giraudon.*

matière », presque trop. Il la pétrit, la malaxe, jusqu'à l'illusion absolue. Il n'y a plus ni pierre, ni marbre, ni bronze, ni même terre cuite : il y a une pulpe charnue, élastique sous la pression des doigts. Il renie presque la plastique puisqu'il dévore sans cesse les plans à force de les analyser. Des accents, des accents! Ce divisionnisme

arriverait à supprimer la forme si ces beaux artistes n'avaient le sens juste de leur métier et la grâce d'état du talent.

Il faut bien réserver pour la fin Edme Bouchardon (1698-1762) : il est à part, comme un précurseur. Rome l'a profondément marqué, mais celle des antiques plus que des berninesques. Au retour, en plein accès de la rocaille, il nous apporte sa force tranquille que l'académisme

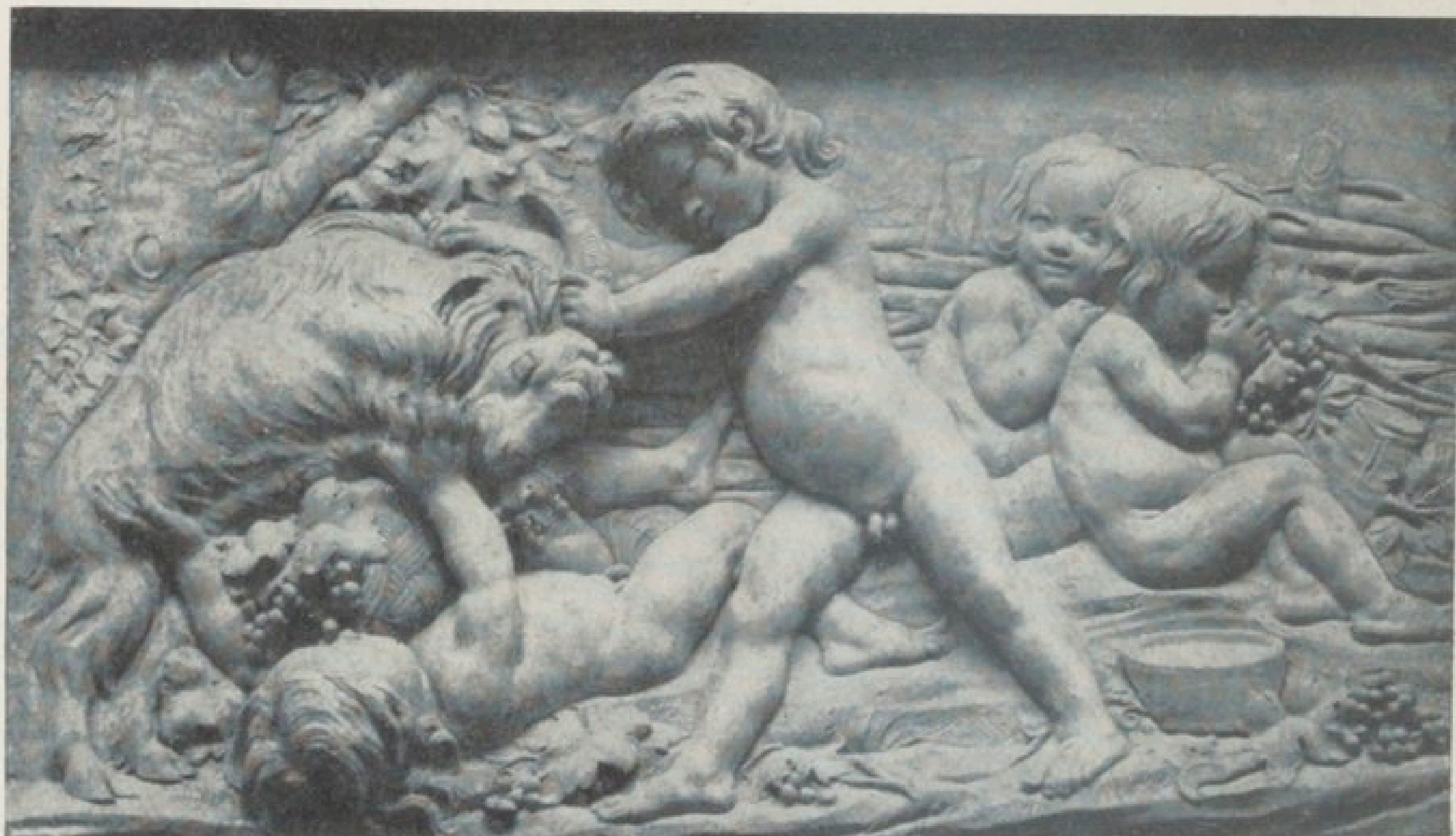


Fig. 56. — BOUCHARDON. L'AUTOMNE.
(*Fontaine de la rue de Grenelle, Paris*)

1739-1745. La vie et la grâce de l'enfance, très étudiées sur nature par un réaliste de tempérament qui ailleurs cherche le « style ». Facture savante, qui oppose aux fonds les chairs rebondies, et les contourne d'un sillon creux pour les faire mieux saillir. *Photo Giraudon.*

guette. Bizarre destin! Son instinct va vers la nature : il serait robuste et presque vulgaire s'il s'écoutait. Il dessine avec passion le modèle vivant : nous avons même conservé beaucoup de ces dessins très francs où le maître s'assure son contact vivifiant. Le matin, entre le Louvre et le faubourg du Roule, il croque au passage les « Cris de Paris », quitte à les arranger un peu dans son atelier. Mais soit tempérament, soit doctrine, il refroidit tout de suite quand il sculpte; il crible de sarcasmes, aux applaudis-

sements de Cochin et de Caylus l'antiquisant, le trémoussement et la manière, c'est-à-dire les Adam, les Slodtz et les Lemoyne. Plus vraiment sculpteur qu'eux, plus respectueux de la forme, il la voit volontiers pleine, calme et simple.

Mais regardons bien. Cet artiste est fait de contradic-

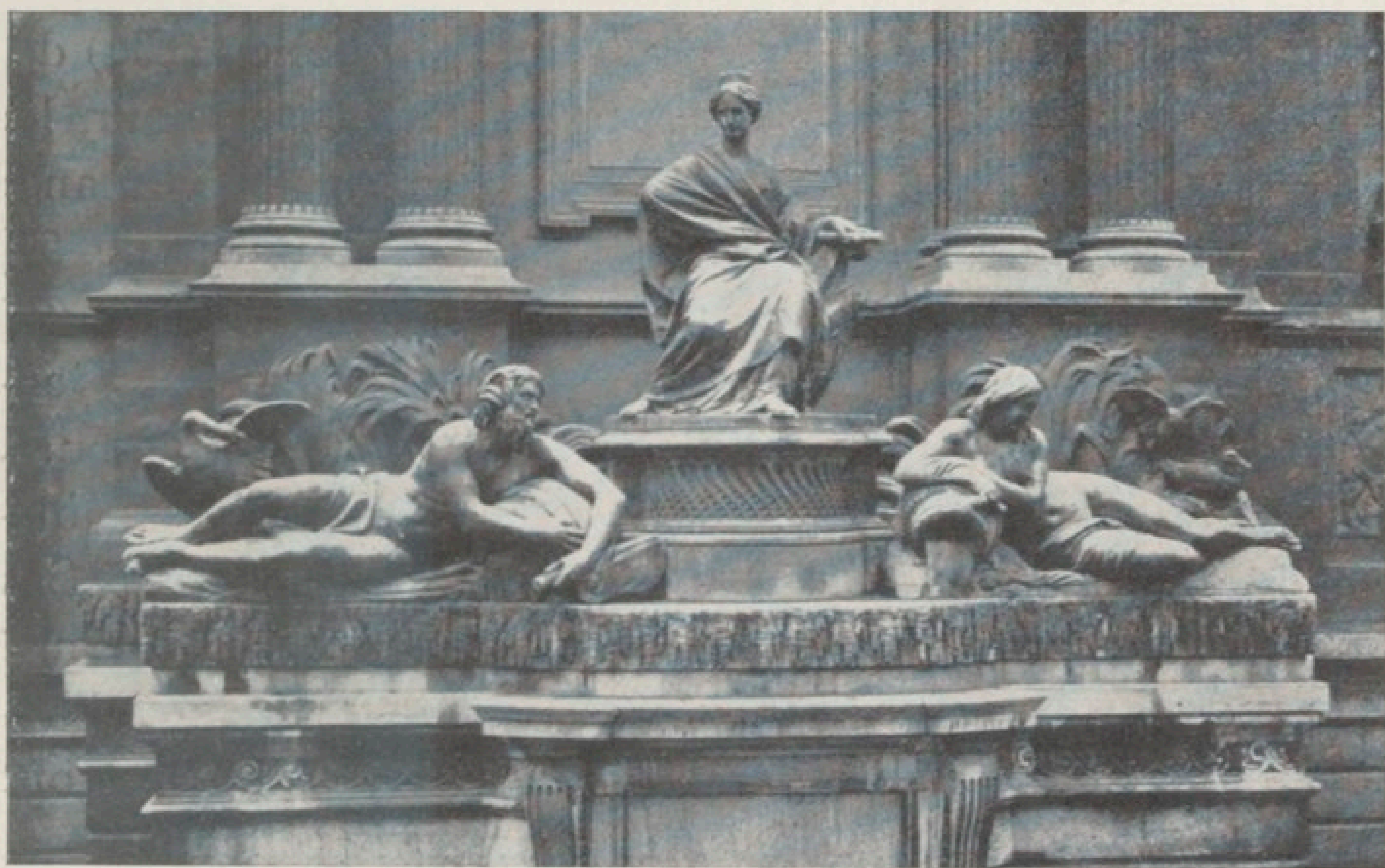


Fig. 57. BOUCHARDON. FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE.

La Ville de Paris. Précocité de ce très grand style en 1739-1745. Bouchardon prend sa revanche avec les Fleuves, particulièrement avec la Marne et « le beau coulant » de ses contours, avec les roseaux bruissants et les « congélations » à la mode. *Photo Giraudon.*

tions, et c'est pour cela que nous l'aimons. Il a beau faire : la grâce insinuante, qui se glisse partout au temps de Louis XV, pénètre sous sa gravité. La Vierge de Douleur de Saint-Sulpice enveloppe son chagrin dans un ample et grave manteau, mais c'est une fillette, et qui reste jolie dans ses pleurs. L'Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule (1747-1750), cela est du dernier galant; l'idée est même prise d'un voluptueux tableau du Parmesan à Vienne; mais l'adolescent divin est si râblé, que les cour-

tisans le traitent d'Amour-portefaix (fig. 55). Le Louis XV équestre (1749-1757) sur la place du même nom se cabrait dans le premier projet, puis il s'est calmé pour être monumental et conforme aux modèles antiques : cela n'empêche pas le cheval de garder, sous l'empereur romain qu'il porte, tête fine et jambes minces. Et pour aboutir à ce style le sculpteur a accumulé les croquis de chevaux d'après le vif. A la belle Fontaine de Grenelle (1739) des Amours nus, rebondis et élastiques, s'ébattent sur les bas-reliefs des Saisons : c'est la fête riante de l'Enfance (fig. 56); mais près de ces nichées la Ville de Paris (fig. 57) trône en impératrice antique sous un temple ionique! Enfin, quand le portraitiste aborde le marquis de Gouvernet, crânement il le déshabille : épaule et poitrine nues. La chevelure un peu folle est du temps, mais insensiblement ramenée aux boucles flottantes de l'Apollon. Sur les joues du marquis c'est un soufflet enthousiaste donné à la rocaille. Et le sculpteur, fier de l'élever jusqu'à l'héroïsme, déclare dans le livret l'avoir traité « dans le goût antique ». Déjà, en 1736? Voilà comment académisme et réalisme luttent chez cet artiste admirablement doué par la nature, encore très séduit par son temps, mais ensorcelé par l'antique et desservi par sa doctrine. Qu'en 1739 l'antique coule si abondamment (à défaut de l'eau) du temple-fontaine de Grenelle, voilà qui en dit long sur l'intime tendance de notre génie sous les fusées de ses caprices. A l'ombre de ce sobre fronton, c'est le « Louis XVI » qui fait son entrée précoce dans l'art français.

DEUXIÈME PARTIE

(1750-1789).

La fin du règne de Louis XV et le règne de Louis XVI.
Retour à la « grande manière ».

CHAPITRE PREMIER

L'ESPRIT GÉNÉRAL.

Paris capitale européenne de l'Art. — Le « grand goût » et son origine française. — Persistance de la « petite manière » jusque dans le retour à notre XVIIe siècle et à l'antique. Complexité.

C'est une époque inquiète jusqu'à la fièvre, de goût comme de pensée. Il n'y a que notre Paris du XXe siècle qui puisse donner une idée de cette fébrilité : en trente ans elle enfante un monde et un art nouveaux, sans rompre brusquement avec le charmant passé que Boucher incarna. Façons de sentir et de voir ont changé peu à peu. Autour des artistes tous les mondes se mêlent dans « le monde » : gens de cour ou de qualité, parlementaires, gros bourgeois, vieilles dames à l'hospitalité généreuse comme Mme Geoffrin, fermiers généraux comme Bergeret, philosophes comme Diderot, écrivains comme Voltaire, comédiens comme La Clairon et filles d'Opéra comme la Guimard. Ils se retrouvent au Théâtre et aux

Expositions. Celles-ci se multiplient pour la passion des amateurs. L'Académie royale a toujours la sienne, officielle et exclusive. Mais non loin d'elle, sur la place Dauphine tendue de draps blancs, à la Fête-Dieu, l'Exposition de la Jeunesse révèle en plein air les talents nouveaux. C'est là qu'on découvre Chardin, et bien des peintres de l'avenir y font leurs premières armes. C'est déjà le Salon libre; déjà les Indépendants! Des expositions on court aux ventes. Saint-Aubin croque en courant les unes et les autres, l'affairement des curieux, les attitudes des snobs (fig. 58); il croque même en marge de ses catalogues des centaines de tableaux, avec une verve incroyable qui galvanise même les morts. Que de chemin parcouru depuis l'Enseigne de Watteau pour la boutique de Gersaint! Les folliculaires pullulent. Aller au Salon est désormais un rite, et parler peinture le bel air. L'argot technique se forge, créé par le besoin et qui révèle le connaisseur : « touche, ton, air de tête, laissés, lié, ragoût et tartouillis... ». L'esthétisme envahit la vie des français de loisir : il y est resté. C'est alors que se compose à Paris cette « atmosphère d'art » qui en fait la capitale artistique de l'Europe. Les gens de goût ne peuvent respirer que là. Exilés, ils s'en font envoyer quelques effluves entre les feuillets d'une lettre par leurs épistoliers attitrés.

Sans doute c'est parce que la marquise de Pompadour destine à la direction générale des Bâtiments son « frérot », le futur marquis de Marigny, qu'elle l'envoie faire un voyage d'études en Italie. Ses compagnons, Cochin, Soufflot et lui, en reviennent convertis, comme les pèlerins qui ont touché les saintes reliques. Mais c'est spontanément, pour son plaisir, qu'un financier balourd, Bergeret de Grandcourt, va au pays de Beauté avec le cicerone qu'il s'est choisi : Fragonard. Cette fantaisie, qui en dit long

sur la mode, nous a valu d'admirables dessins. Tout le monde dessine ou même grave, de la marquise de Pompadour, qui fait figurer à côté d'elle dans le pastel de La Tour les estampes qu'elle a gravées, aux jeunes écoliers pour qui J.-J. Rousseau écrit dans l'Émile deux pages stu-



Fig. 58. — GABRIEL DE SAINT-AUBIN. LE SALON DE 1753.

La passion de la peinture dans le Paris de 1753. Grouillement de vie dans l'estampe de G. de Saint-Aubin (2e état), mordue et tirée à la diable ; virtuosité dans la répartition des lumières. Le genre des « cabinets », né en Flandre, a commencé chez nous avec l'Enseigne de Gersaint et ne finira plus.

péfiantes d'audace sur l'enseignement du dessin. Alors pullulent les « petits dessinateurs » que Chardin, Lépicié, bien d'autres, nous montrent carton sous le bras ou sur les genoux, et à la main le porte-fusain où saigne un bout de sanguine. Hélas! le dessin devient art d'agrément, et des essaims de demoiselles le pratiquent autour de Mme Labille-Guiard. On pourrait répéter que les plus belles choses ont le pire destin si aux jours de l'émigration

beaucoup de ces amateurs n'avaient dû leur gagne-pain à leur amusette d'antan.

Aussi les artistes étrangers affluent dans cette ville ardente qui est devenue la rivale de Rome. Elle n'a ni les Antiques ni les chefs-d'œuvre de la « Renaissance des Arts », mais elle a les clients généreux, les amateurs affolés, les gazettes, les ateliers bourdonnants. D'ailleurs elle est deux fois cosmopolite : si les étrangers accourent pour s'y faire les yeux et la main, les siens vont à l'étranger faire rayonner notre goût dans une Europe qui est presque notre faubourg. Ceux qui restent regardent avidement vers le dehors : ils savent que toujours notre génie prend son bien où il le trouve, même très loin. Jamais nous n'avons tant mis à profit les Hollandais, et s'il s'agit de l'Italie moderne, c'est alors que nous arrivent quelques reflets du plus étincelant de ses peintres, Tiepolo, et du plus prestigieux de ses graveurs, le lyrique Piranesi. L'art s'épanouit dans une atmosphère de curiosité tendue et neuve.

L'esprit nouveau, qui d'ailleurs se dégage lentement, c'est la réaction contre le « petit goût de mode » de Watteau et de Boucher. Elle est aussi vive que l'avait été celle de la Régence elle-même contre la noblesse apprêtée de l'art de Versailles. Retour au sentiment, à la nature, au style, voilà le mouvement spontané des français. Sitôt qu'il a pris conscience de lui-même il devient un mot d'ordre. C'est donc un étonnement pour nous de voir tant de livres accuser l'art du XVIIIe siècle d'être menu. Précisément c'est l'effort universel pour ne plus l'être qui rend si captivante la période qui va de 1760 à 1789. Alors l'esprit sait s'arrêter sur le seuil où l'âme se recueille. Il semble qu'après le règne de la Marquise la femme perde petit à petit sa souveraineté dans l'art. Le désir même atteint

parfois chez Fragonard à la grandeur de la passion. L'homme, la virilité, reprennent leurs droits. Devant la Mort le talent de Pigalle se hausse, et dresse le grandiose tombeau du maréchal de Saxe. Devant la gloire d'un fondateur d'Empire le féminin Falconet trouve l'idée et les formes de son monumental Pierre le Grand. Houdon éternise dans le marbre ou le bronze l'image des grands hommes qui font les temps nouveaux. L'architecture, les arts décoratifs, cherchent la sobriété et la tenue. Décidément il faut renoncer aux généralisations précipitées sur l'époque à double face qui regarde à la fois vers Louis XV et vers la Révolution.

Il en est une qui est grave parce qu'elle enlève à notre génie le mérite d'une initiative. Le retour au style ne part pas comme on l'a cru des modèles antiques, mais des chefs-d'œuvre de notre XVII[e] siècle. Une sorte de nostalgie ramène tous nos arts vers la beauté classique française conçue au temps de Richelieu et de Colbert par des artistes qui avaient « du grand dans l'esprit ». On se repose de la sémillance dans la douceur de Le Sueur, dans la dignité fière de Poussin et de Mansart. A ne prendre qu'un petit exemple, dans le style décoratif, il est parfois très difficile de distinguer le Louis XIV du Louis XVI. Et cela est émouvant : on veut faire âme neuve, et quand il s'agit des sujets qui en valent la peine, des sujets « d'Histoire », on va redemander des formes et l'esprit de style à l'époque que Voltaire tout le premier évoque comme le Siècle d'or. Ce n'est donc pas de l'étranger que nous vient le néo-classicisme; il n'a été apporté ni dans un « vase étrusque » ni dans une « coupe d'Herculanum ». Le nôtre est né chez nous, d'une évolution interne et fatale, comme la Renaissance du XVI[e] siècle, comme tous les mouvements de réaction dans le rythme perpétuel de la vie.

Seulement, il s'est beaucoup aidé de l'art italien et de l'antique puisque le Credo du XVII[e] comportait déjà lui-même ces articles de foi. Le retour à l'antique n'est qu'un des moyens dans la recherche du style, mais les circonstances lui donnent un intérêt capital. C'est une Renaissance moins jeune que la première, mais plus érudite. On n'a plus l'enthousiasme dionysiaque de la révélation, mais les joies graves de la science. On connaît mieux, bien mieux que De Lorme ou Jean Goujon, même que Poussin, Le Brun ou Mansart, ce monde antique dont la majesté revient nous hanter, nous Français, après chaque accès de réalisme ou de maniérisme. Pendant qu'il pénètre dans la morale de Rollin, dans la tragédie de Voltaire, dans le jeu de la Clairon et de Lekain, dans la musique de Glück, dans l'archéologie de Caylus, nos peintres de leur côté, nos sculpteurs, nos architectes, nos graveurs comme Cochin, vont de Rome, dont les Antiques et les ruines retrouvent tout leur prestige, à Naples, où le musée de Portici recueille les débris des villes souterraines exhumées de cendres presque deux fois millénaires, Herculanum et Pompéi. Ils en rapportent une chose délicate qui est un gros événement : le pressentiment de l'art grec. Ce qu'ils ont vu revit dans leurs beaux ouvrages illustrés, qui naissent spontanément. La majesté romaine ressuscite dans les estampes visionnaires de Piranèse. De 1750 à 1785, c'est-à-dire de la surintendance de Marigny à celle d'Angiviller, ce goût s'avive peu à peu jusqu'à la passion. Tout maintenant « est à la grecque », écrit Grimm en 1763. La petite manière d'hier, c'est comme le gothique pour les sujets de Henri II : une vieillerie. Et c'est l'antique qui est nouveau.

Mais on a beau faire : personne n'échappe à son temps, nous le savons. Ces nouveaux hérauts du monde antique

restent jusqu'au dernier moment, jusqu'à David, des hommes délicieux du XVIIIe siècle, et c'est heureux pour nous. L'antique apporte du sérieux à leur art, mais ils lui imposent à leur tour leur esprit. C'est un prêté pour un rendu. Il faut voir ce que Fragonard fait des bas-reliefs qu'il dessine à Herculanum, et ce que devient une faunesse sous le pouce de Clodion! Les jolies Crotoniates qui posent devant Zeuxis dans le tableau de Vincent ne sont que des petites-maîtresses (fig. 95), et la brune Hersilie elle-même dans les Sabines de David n'est qu'une jeune parisienne fière de dénouer devant un peintre, qui est tout de même un homme, sa chevelure bleue. D'ailleurs cette antiquité nouvelle dont on se délecte n'est que l'alexandrine, piquante ou sentimentale à souhait. Le XVIIIe siècle galant fleurit déjà dans les cubicules d'Herculanum, et c'est un François Boucher d'Alexandrie qui a peint à la cire ces exquis Amorini. A dire vrai l'archéologie, la vraie, n'a sévi chez nous que plus tard, sous l'Empire césarien et militaire. En attendant, jusque dans l'urne à l'antique reste le parfum de la « poudre », à laquelle l'époque demande l'illusion de l'éternelle jeunesse. Il n'y a chez Fragonard rien que de français, de parisien, et de lui-même. Cochin en voyage bâille devant les peintures d'Herculanum. Falconet est plus que aigre pour le bas-relief antique et pour le Marc-Aurèle du Capitole. Un professeur de l'Académie dit en 1785 à Lenoir en corrigeant son dessin : « Ne cherchez pas à imiter les statues antiques : l'Apollon n'est qu'un navet ratissé. » Voilà pourquoi David, tout frais sorti de l'atelier de Boucher, à la veille de partir pour Rome, envisage sans enthousiasme son premier contact avec ce monde de marbre qui « ne remue pas ». Le dosage ineffable, selon chacun, de l'antique et de l'esprit français Louis XV ou Louis XVI, la persistance de ce qu'il

y a de plus nôtre en pleine recherche ambitieuse du style, voilà le rare attrait de cette période. Nulle n'offre à l'historien plus de « circonstances » ni à l'analyste plus de complexité. Double joie pour l'esprit.

CHAPITRE II

LA PEINTURE ET LE DESSIN

Lent avènement du « grand goût ».

La Fête galante : Fragonard.

Le portrait d'analyse : La Tour et Perronneau. Le portrait d'expression : de Duplessis à Mme Vigée-Lebrun.

La Peinture de mœurs. Le Monde. Le Peuple : Chardin et ses émules. — La Peinture de sentiment : Greuze.

Le Paysage. Nature décorative, villas italiennes et ruines romaines : Hubert Robert. — Marines : J. Vernet. — Rusticité et nature libre : L. G. Moreau.

La Peinture d'Histoire. Retour à la gravité de Poussin, au pathétique bolonais et à la noblesse calme de l'antique. Aube du Davidisme. Aube du Romantisme.

La Peinture est tiraillée entre des influences si contraires, qu'il serait vain de vouloir l'enfermer dans une formule. D'une part fantaisie et souplesse sont prodigieuses chez des artistes comme Fragonard. C'est dans les dessins surtout qu'il les faut mesurer. Fine pointe de la mine de plomb, trait velouté du crayon noir, sanguine chaude, plume humectée ou non des bavures de l'encre de Chine, ici le génie de l'époque se livre à nu. Dessins de peintres comme Fragonard ou Lépicié, de crayonneurs fieffés comme Gravelot ou Cochin, croquetons de « cro-

queurs » quasi maniaques comme Saint-Aubin, qui croque comme il respire, jusque dans la rue, dans le fond de son chapeau, ils jaillissent toujours de la vie (fig. 59). Impressions spontanées, qui n'ont pas le temps de « lier » et laissent partout des ..... « laissés ». Cet art va plus vite



Fig. 59. — FRAGONARD. LE SACRIFICE AU MINOTAURE.
(Ancienne collection Doucet)

Sépia et aquarelle. Le dessin au XVIIIe siècle. Tumulte de la composition, violence démoniaque du mouvement, soudaineté des éclats de lumière chez un artiste beaucoup plus romantique que ne le sera Delacroix.

que la main, il saute pour attraper l'instant. Pour le visage il excelle à cet effet poétique d' « en allé » qu'on appelle le profil perdu : c'est d'une fine suggestion. Ici comme dans le coloris il devance nos audaces : il inaugure l'Impressionnisme. Quand les Goncourt ont voulu les premiers nous en donner l'idée, leur style électrique est resté à bout d'étincelles.

D'autre part la réaction contre Boucher assagit le goût, surtout dans la peinture d'Histoire. On voit poindre la « grande manière ». La composition pyramide déjà moins dans l'Accordée de Greuze. Elle grappe encore chez Fragonard comme chez Rubens, mais petit à petit elle va s'étirer jusqu'au bas-relief coloré de David. Après le délicieux fouillis de Boucher voici un meublement plus sobre du tableau. Le dessin d'abord flexueux se tend, le mouvement se calme; il semble que le rythme général devienne plus stable. Sur le corps correctement réarticulé la draperie, qui se chiffonnait, retombe plus paisible et bientôt presque grave. Le rose passé, le vermillon, le blanc crayeux, tout ce clair papillotage qui depuis Lemoine faisait clignoter les yeux, s'assombrissent, mais lentement. On sent que dans la vision des français la forme finira par prendre le pas sur la couleur, le plastique sur le pittoresque. A la fin du régime (mais seulement alors), avec Greuze et Mme Vigée-Lebrun, la décoloration passe sur la peinture française. Au Louvre, quand on va de la première salle du XVIIIe siècle à la dernière, de Coypel à Joseph Vernet, on dirait qu'elle s'enveloppe de gris plombés, de verts acides, de lilas et de mauves. Elle se met en veilleuse en attendant Delacroix.

Mais il faut toujours le redire : ces tensions et extinctions ne se produisent qu'à l'extrême fin, et encore! Un même artiste comme Greuze, ou David lui-même, offre les aspects les plus contradictoires. Même au contact de l'esthétique germanique cet art jailli du fond de la race garde sa grâce souriante. En 1789 Zeuxis choisissant les plus belles filles de Crotone, de Vincent, marie le néoplatonisme de Winckelmann à la mutine galanterie des petits-maîtres, et c'est bien savoureux (fig. 95). Même en pleine tourmente révolutionnaire Fragonard ajoute un panneau,

l'Abandon, à la suite du Progrès de l'Amour au cœur des jeunes filles, qu'il avait composé pour Mme du Barry aux temps heureux. Il est vrai que c'est l'Abandon, et une grisaille, mais mélancolique si tendrement! Jusqu'au bout la



Fig. 60. — FRAGONARD. LES BAIGNEUSES.
(*Musée du Louvre*)

Symphonie en blanc et rose, où fraternisent les influences de Boucher et de Rubens. Peinture savoureuse de vrai peintre, crémeuse et fouettée, « tartouillis du divin Fragonard », qui a ravi la sensualité gourmande du XVIIIe siècle. Carnations si lumineuses que les formes échappent à l'emprise photographique. *Photo Lévy-Neurdein.*

plupart de ces impénitents peignent la douceur de vivre, et leur peinture, sauvegardée par les souvenirs de Rubens, et des petits hollandais dont elle raffole, reste chez les meilleurs une volupté. Tiepolo même les a séduits : Fragonard, qui l'a vu en Italie, n'oubliera jamais ce luminisme enivré. Chaque touche de la brosse d'ailleurs reste visible : chez Greuze, par exemple, elle pétrit la chair d'une joue

comme la pulpe d'une pêche, à petits coups, sensuellement. Fragonard fustige la toile comme un prêtre des Lupercales fustigeait les fidèles de rencontre : les zébrures y sont restées (fig. 60). Jamais la facture ne fut si personnelle, ni si avouée. Cette impudeur, au XVII[e] siècle haïssable, est maintenant une coquetterie universelle.

La Fête galante, c'est l'esprit même du siècle. Aussi les occupe-t-elle encore presque tous, et surtout l'héritier de Watteau et de Boucher : Fragonard. Mais comme il les dépasse! Fontaine d'Amour, Serment d'Amour, Vœu à l'Amour, baignés d'un halo mystérieux, c'est plus que le désir, cela : c'est l'ardeur de la volupté (fig. 61). Elle emporte en tourbillon ces amants passionnés. Nous voici en plein lyrisme. Fortement concentrées dans leur composition et dans leur éclairage, ces petites œuvres enferment de l'éternité. Il est très significatif que l'École davidienne en ait eu plus tard contre Boucher, non contre Fragonard. Ce n'est plus ici en effet de la petite manière! Il la dépasse aussi par l'avide curiosité de la vie et la diversité à peine croyable de ses techniques. Scènes populaires ou rustiques, teintées de sensibilité à la Greuze, riches de maternités et d'entance, mais d'un réalisme toujours spirituel; libertinages comme le Pacha, mais relevés de poésie presque fantastique par un éclairage d'apparition; portraits comme le Guitariste du Louvre, enlevés à coups violents de la brosse dans une fougue d'inspiré, à la manière de Fr. Hals qu'il a beaucoup aimé (fig. 62); villas à l'italienne, peintes ou dessinées en lavis, en sanguines grasses, qui enfoncent leurs terrasses de marbre dans le vaporeux des grands parcs sous des végétations que l'air imprègne..., toujours l'improvisateur peint d'abondance avec les dons naturels dont il est comblé. Sa furia évite d'achever : elle

excelle à l'ébauche, où elle vibre encore. Le dessin, tout en courbes, est la graphie de ses bonds. Pas de contour-limite : la ligne abstraite n'existe pas pour lui, pas plus que pour Rembrandt. La touche l'écrase. Pour un vrai



Fig. 61. — FRAGONARD. LA FONTAINE D'AMOUR.
(*Collection Wallace*)

Non plus désir cette fois, comme chez Boucher, mais volupté. La fougue passionnée, la concentration de la lumière dans l'ombre mouvante des frondaisons (à la manière de Rembrandt), la pureté presque antique des profils, donnent à la scène d'amour une gravité sacrée. La galanterie du « petit maître » s'achève en haute poésie. *Photo Anderson.*

peintre d'ailleurs, l'univers n'est pas un découpage, mais un milieu, d'où les masses émergent sans le quitter tout à fait.

Les dessins proprement dits servent même mieux son génie. Ce sont de larges lavis de sépia, limpides et mouvants comme l'air : on y pressent l'aquarelle. Ou bien ce

sont d'inextricables brouillis, emmêlés par la fougue de l'improvisation. Mais de cette broussaille la forme se dégage peu à peu comme une fleur vivante. Fragonard dessinateur est archi-moderne : les illustrations de Don



Fig. 62. — FRAGONARD. FIGURE DE FANTAISIE.
(*Musée du Louvre*)

1769. Peinte « en une heure de temps » avec une fougue endiablée qui partout laisse visible sa touche comme une volupté nouvelle. Art plus véhément, plus spontané et même plus large que celui de n'importe quel romantique. *Photo Lévy-Neurdein.*

Quichotte précèdent les éruptions fiévreuses de M[lle] Hervieu. C'est frénétique comme du Delacroix. Coloriste, il égale la ferveur candide et vermillonne de Rubens dans ses Baigneuses, jolie chair fouettée de tons purs juxtaposés. Mais plus il va, plus il enveloppe les créatures de son désir dans une brume ambrée, comme Rembrandt,

qu'il a été voir chez lui, en Hollande. Le fluide doré qui les baigne, la concentration du tableau vers un orbe lumineux où dansent des paillettes d'or, les ondes de



Fig. 63. — FRAGONARD. CLÉMENT XIII DISANT LA MESSE A SAINT-PIERRE DE ROME

Peint entre 1759 et 1761. Vision à la Rembrandt, où le parti d'éclairage fait l'impression de mystère, et isole dans sa « gloire » spirituelle le chef de la Chrétienté. Largeur superbe de la facture.

brun chaud qui l'enveloppent, font de lui le maître de la composition colorée (fig. 63). Il condense, il unifie; donc il est classique. Voilà un peintre qui préfère les remous d'ombre à l'analyse des surfaces. Il finit même par ne

plus peindre qu'avec du brun et de l'or. Le Pacha et la Fontaine d'Amour sont des éclairs de magnésium. Ailleurs, comme dans la petite Fête de Saint-Cloud, il lui arrive de juxtaposer les couleurs pour les faire vibrer : ce qui est déjà le divisionnisme, tout simplement. Et tout cela sous une touche emportée, sabrée, mais crémeuse : on voit, on sent du doigt sa coulée grasse. C'est en exaltant la pure sensation que cet artiste fait de la poésie. En lui le XVIII[e] siècle inaugure sans y penser les audaces de l'Impressionnisme.

Fragonard avait cultivé le portrait, et tous font comme lui, Chardin, Greuze, David lui-même bientôt. Le genre qui « imite » a beau être au bas de la hiérarchie officielle, décrié même à partir de 1747 par les critiques effrayés de son pullulement : rien ne l'arrête plus. Du Roi au simple bourgeois de Paris, de la marquise de Pompadour ou de Marie-Antoinette à la petite danseuse d'Opéra, c'est à qui se fera peindre; et chez les artistes jamais le goût de l'analyse physionomique n'avait atteint ce degré. Aussi les spécialistes naissent-ils en foule comme l'organe naît du besoin universel. Incroyable est la vitalité du portrait, qui se nourrit de la vie même. C'est l'apogée du genre national entre tous. Pourtant, s'il n'était qu'une poussière de chefs-d'œuvre il nous intéresserait peu; mais il reflète l'évolution du goût précisément comme le visage humain lui-même reflète les émotions de l'heure. Alors il devient sans prix pour l'historien, qui retrouve dans ce miroir, sans transposition, les phases mouvantes de son sujet.

Il y a des traditionalistes, plus costumiers que psychologues. Les dehors des êtres les intéressent plus que l'âme, dont ils n'aperçoivent jamais le fond. Comment en serait-il autrement? Roslin le Suédois, Heinsius de Hild-

burghausen, Liotard de Genève, sont de bons et honnêtes peintres, qui imposent l'estime. Mais ce sont des étrangers. Ils n'ont pas toujours respiré entre la place Royale et le Louvre l'air subtil où s'affine l'intuition des caractères. Liotard le voyageur a beau pimenter de turquerie



Fig. 64. — LA TOUR. PORTRAIT DE L'AUTEUR.
(*Musée de Dijon*)

Masque ébauché au pastel, à coup de hachures pressées. Elles créent même le mouvement de lumière où s'enveloppe le perpétuel « sourire de La Tour ». Acuité pénétrante du point visuel, art ultra nerveux. *Photo Bulloz.*

ses portraits : il reste précis et un peu sec comme l'élève d'un graveur. Son bourgeoisisme réaliste, pendant qu'il s'attarde au fini, à l'émaillé, laisse échapper l'essentiel : l'expression.

Le maître de l'analyse est M. Quentin de La Tour. Il l'est jusqu'à nous donner du malaise. Le groupe qu'il domine a cette originalité d'élire comme matière et pro-

cédé le délicat pastel. Il fallait qu'on y arrivât : car le pastel, qui n'est peut-être pas né en France, est français d'esprit et de tradition. Les Clouet et leur nombreuse postérité, Lagneau, Nanteuil, Vivien, en avaient usé soit pour la substance même de leur œuvre, soit pour l'animer de vifs réveillons. Mais au XVIII[e] siècle il appartenait de consacrer une technique qui est par essence une couleur sèche, ou un dessin chromatique, par conséquent un instrument de notation rapide. Plus rien de la cuisine laborieuse qu'on est forcé de faire avec les petits tas de pâte grasse posés en demi-cercle sur la palette, pendant que l'expression s'enfuit. Avec le crayon coloré, si l'on a l'œil aigu et la main preste, on peut saisir sur la physionomie humaine, en quelques vives hachures, l'éclair qui passe et ne revient plus (fig. 64). Et puis, il donne du moelleux, du satiné, du velouté : quelle chance pour un peintre amoureux des carnations féminines, des étoffes zinzolin, cannelle, gris tendre ou jaune serin! Les tons purs, le plus souvent peu mélangés, ne composent que des harmonies fraîches. La poudre claire et vive répond à celle des visages eux-mêmes déjà pastellisés, sans compter que celle-ci en retombant sur les habits y compose avec leur ton local de fins mélanges, qui sont une des joies de Perronneau. Une de nos joies à nous, c'est de regarder ces personnages à l'épaule.

La Tour ne se contente pas de sa prestesse, qu'il préfère à la lente mixture à l'huile. Il achève rarement. Ses portraits achevés sont trop arrangés : M[me] de Pompadour (1755) en pied, toute en soie brochée bleue et entourée d'accessoires parlants, a beau se retourner brusquement parce qu'elle entend le Roi venir : dans cette belle dame nous ne reconnaissons pas la femme déjà flétrie et déjà malheureuse. Ce n'est qu'un beau mensonge de Cour. Il

n'est pour s'en convaincre que de la comparer avec la vérité mélancolique, la simple préparation, qui est aussi au Louvre. Ces crayons colorés qui font la gloire du Louvre et du musée de Saint-Quentin, voilà son triomphe,



Fig. 65. — LA TOUR. MADEMOISELLE DANGEVILLE.
(*Musée de Saint-Quentin*)

Préparation au pastel. Art d'analyse, qui pose un accent à chaque touche, en hachure, poursuit l'instant dans l'expression, et cherche l'expression dans le sourire, qui est du reste un raffinement de dessin par le mouvement des plans. *Photo Bulloz.*

et voilà l'esprit du XVIIIe siècle. La Tour les dédaignait comme de simples moyens, nous les préférons comme des jets spontanés. Rien ici n'est interposé ni transposé : c'est l'instantané, presque l'électrique. Jamais d'objets pour composer le milieu, presque jamais de buste : rien, que le masque, où se concentre l'analyse. L'effort d'expression est même si tendu qu'il aboutit à des procédés. Le

sourire, le fameux sourire de La Tour, erre toujours sur les plans solidement construits, le regard s'aiguise à l'excès. Chaque touche de pastel s'étale. Le plaisir que donne l'expression de l'ensemble se double ainsi de la joie d'en

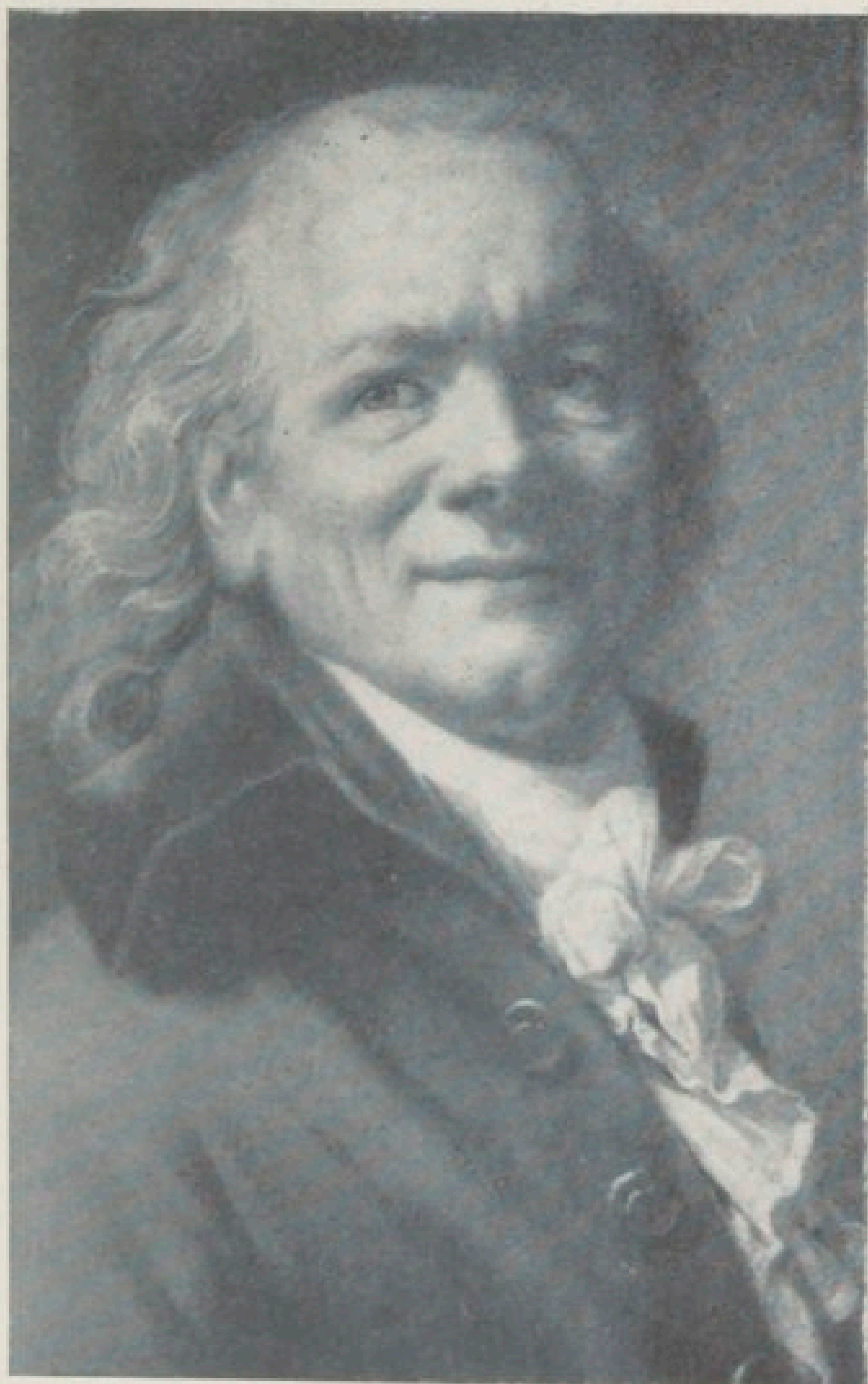


Fig. 66. — LA TOUR. MADAME DE POMPADOUR.
(*Collection Marquise de Ganay*)

Pastel. La protectrice du peintre de pastorales, de François Boucher, travestie en bergère. Prétexte d'harmonies entre la paille blonde, les rubans, le tour de cou et le bouquet éclatant de fleurs des champs. Réminiscence de la Femme au chapeau de paille de Rubens et de son ombre transparente.

découvrir le secret, l'accent du détail (fig. 65, 66). Que de chemin parcouru depuis les « créons » immobiles des Clouet! Devant le masque de Mlle Fel on comprend le mot de La Tour à propos de ses modèles : « Je les remporte tout entiers. » Mais on comprend aussi les découragements de ce précurseur lorsque, guettant la minute où l'individu se révélera le mieux, il s'écrie : « C'est un nou-

veau portrait à chaque moment! » Sans doute. Il ne resterait plus qu'à peindre le modèle dix à douze fois à dix ou douze moments consécutifs. Claude Monet bien longtemps après fera ainsi pour les meules, pour les nymphéas



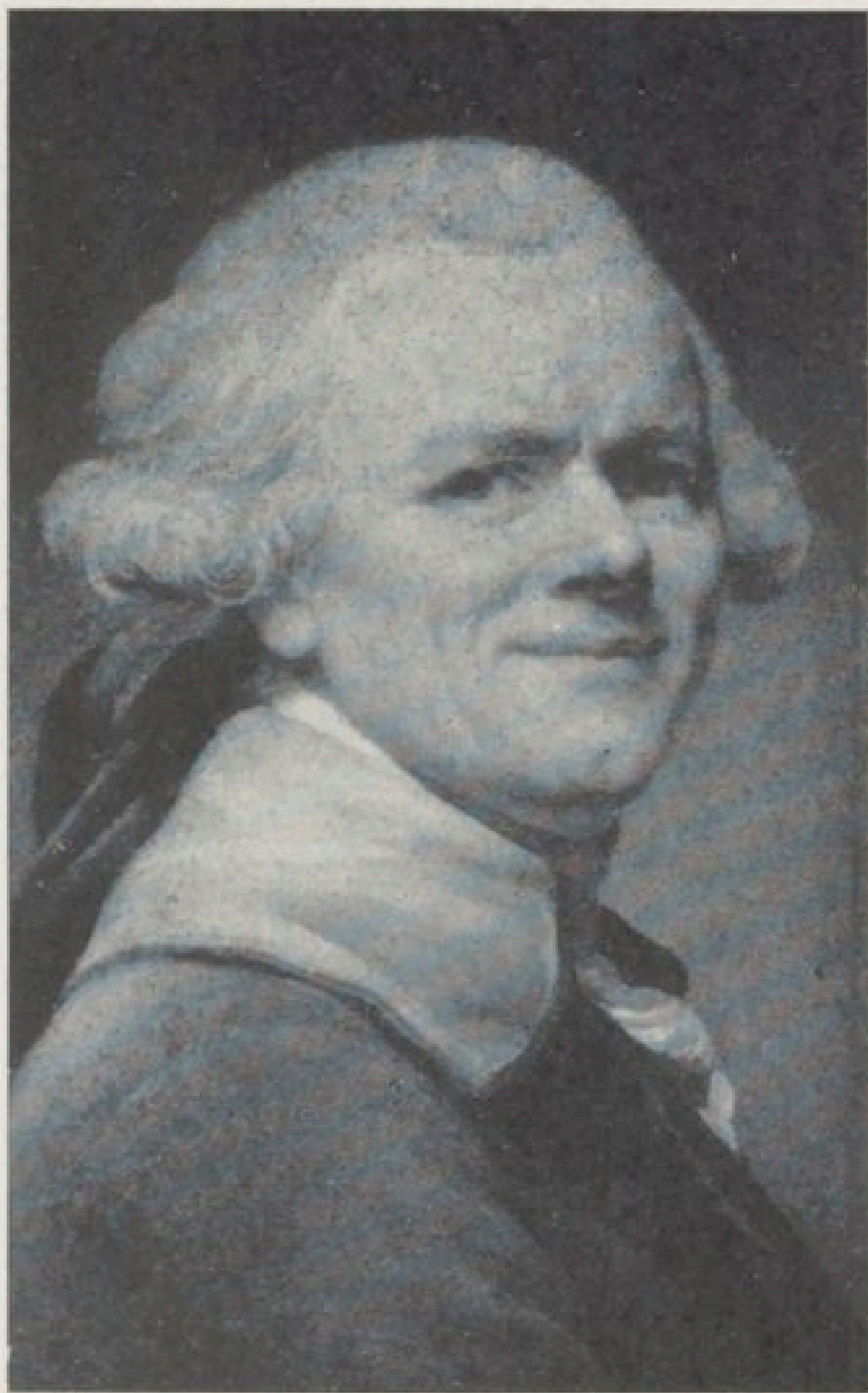


Fig. 67 et 68. — DUCREUX.

PORTRAIT DU PEINTRE. (*Musée Jacquemart-André*)

PORTRAIT DU PEINTRE. (*Musée du Louvre*)

Disciple de La Tour, qui toute sa vie exerça sur lui-même l'analyse chère à son maître, celle du sourire. Il le crispe et le fige presque en sujet d'étude.

et la cathédrale de Rouen. L'Impressionnisme a réalisé le rêve vague que La Tour ébauchait en gémissant. A la recherche du chef-d'œuvre inédit, qui serait la minute fixée ou la synthèse de quelques minutes successives, cet inquiet, ce nerveux, qui s'est peint lui-même en un rire crispé, a perdu la raison. On pouvait s'y attendre. Il rompt avec le portrait décoratif et son art pénétrant

cherche des êtres, non des personnages : mais c'est un cérébral tendu. Son intellectualisme dessine plus qu'il ne colore, et construit plus qu'il ne fond. Bref, il a plus

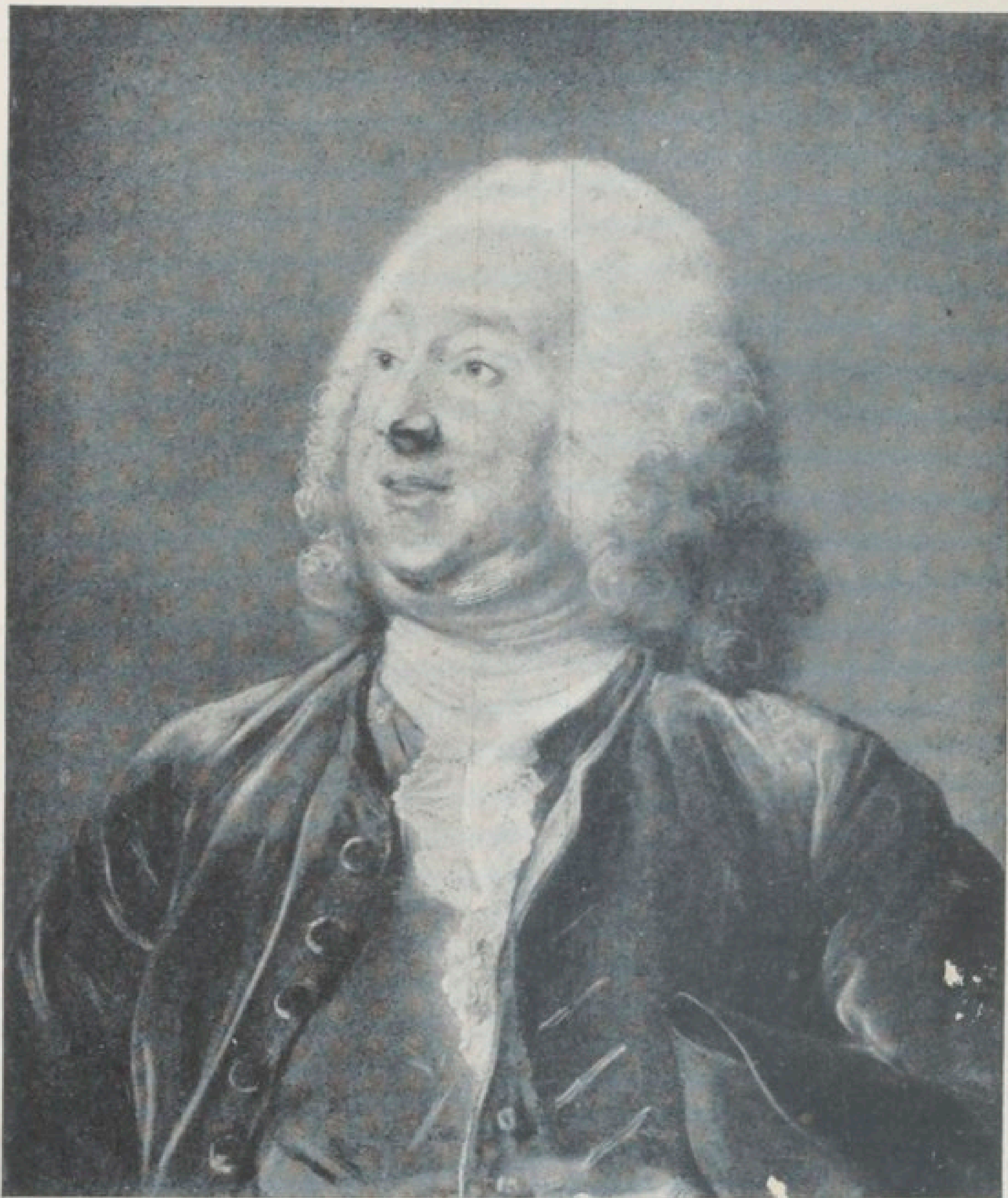


Fig. 69. — PERRONNEAU. LE COMTE DE BASTARD.
(Ancienne collection Doucet)

1747. Belle technique de l'art poudreux. Pastel d'un luministe et d'un harmoniste. Modelé dans la lumière à la façon des primitifs, mais moelleusement. Tons rares posés comme en glacis sur les épaules par la chute de poudre.

d'esprit que d'âme ou de sensualité : en art c'est toujours dangereux.

Dangereux exemple en tous cas! Ducreux, son élève, fouillera plus avant encore l'expression. Sur son propre portrait le rire est si analysé qu'il grince en grimace : il fait

mal (fig. 67, 68). L'artiste finit par oublier le modèle pour l'effet. Heureusement le contemporain immédiat de La Tour, Perronneau, nous ménage une détente. On respire près de cette nature fine mais équilibrée. Physionomiste

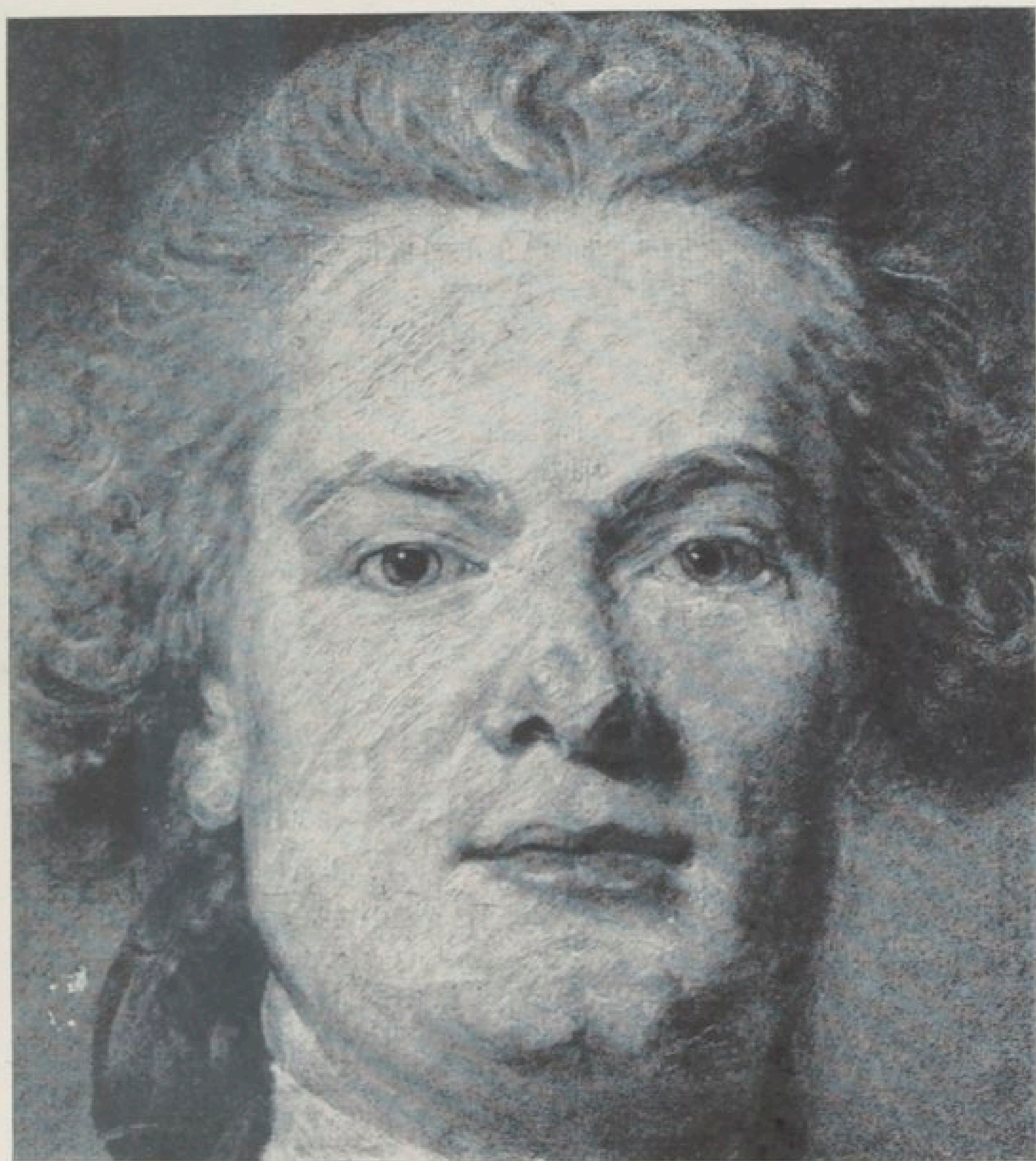


Fig. 70. — PERRONNEAU. PORTRAIT PRÉSUMÉ DE L'ARTISTE.
(*Musée de Tours*)

Liberté de cet art du XVIIIe siècle. Facture large qui construit en hachant, laisse voir ses grandes touches, et se complaît à l'air d'ébauche. *Photo Bulloz.*

rapide, il est moins inquiet. Il ne pousse pas jusqu'au fin du fin le souci très français d'analyser ou de construire. C'est un harmoniste délicat qui compose ses accords autour de dominantes familières, le vert et le gris surtout, le gris difficile à manier pour qui n'a pas l'œil subtil et la main légère. Certains portraits en tona-

lités cendrées, tout en demi-teintes, sont ce que la peinture française du XVIIIe siècle, huile ou pastel, a exécuté de plus fin pour les yeux et de plus suave pour l'esprit. Et il les compose en clair-obscur, en décrivant autour



Fig. 71. — ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE.
(*Musée du Louvre*)

Attribuable à Duplessis. Portrait de bourgeoise. Portrait de sentiment. Influence des « philosophes » : penseuses, rêveuses, liseuses (de la « Nouvelle Héloïse » qui vient de paraître en 1761). Harmonie juste de tons et presque mélancolique entre le bleu de la robe et le noir du mantelet. *Photo Lévy-Neurdein.*

du visage des orbes concentriques de clarté, si bien qu'on peut se demander si des réminiscences très transposées de l'art de Rembrandt n'ont point hanté ce luministe à la française (fig. 69 et 70).

Mais le portrait psychologique ne pouvait suffire à une génération qui associait déjà aux joies de l'esprit celles

des cœurs sensibles. La transition est représentée par Duplessis, le peintre de Marie-Antoinette. Très costumier, et si distingué devant ses aristocratiques modèles que Diderot l'appelle le Van Dyck de notre École, il cherche

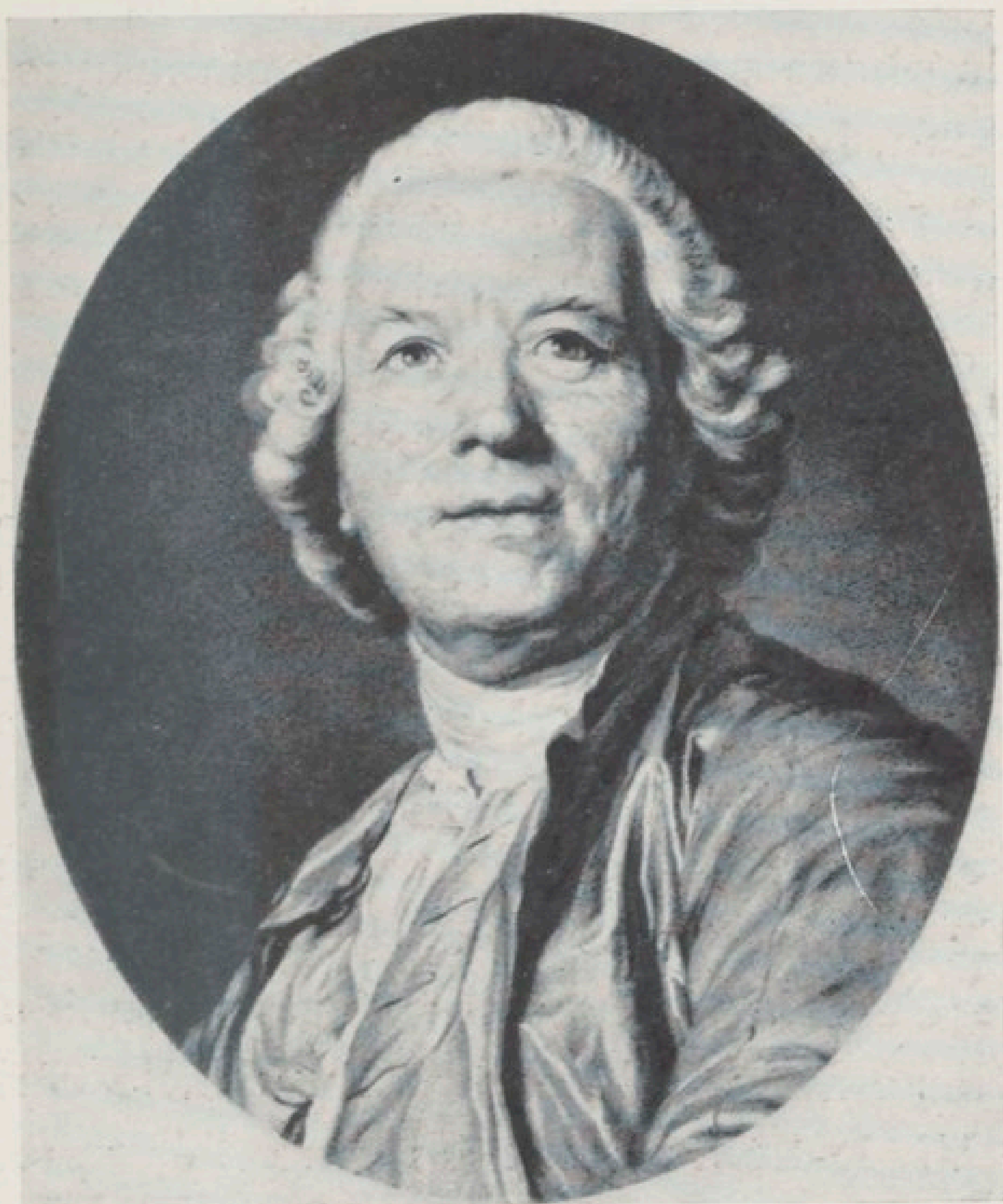


Fig. 72. — DUPLESSIS. GLÜCK.
(*Collection de M. Doistau*)

Pastel. Le portrait d'expression. Le profond musicien d' « Orphée et Eurydice » (1762), d' « Alceste » (1767), à son clavecin, inspiré, les yeux fixés sur sa vision intérieure. Intensité du sentiment, lumière de « vision », vigueur de l'art qui fouille et fouaille une laideur criblée de trous et de rides, mais exaltée de lyrisme.

cependant à révéler des âmes. Voici donc des liseuses, des penseuses, même des rêveuses. Foin des belles évaporées de Nattier! Maintenant l'influence des philosophes met un livre dans les mains, et dans le regard une portée lointaine (fig. 71). Mme Lenoir est une bourgeoise, de pose très simple, qui médite sur la lecture qu'elle vient de clore : la Nouvelle Héloïse peut être ? Et voici Glück, que la

mode porte aux nues aux dépens de Rameau, moins parce que la reine protège ce compatriote que parce qu'il est (enfin!) le traducteur musical de la passion (fig. 72).

Cet artiste d'intensité nous conduit au vrai portrait d'expression. Nouvelle phase du genre, sinon la dernière : la phase sentimentale et romanesque, où règne J.-J. Rousseau, le secrétaire épistolier de la tendre Julie. Pour orienter cet art, il y a Greuze, mais il y a aussi les portraits anglais. Ces figures d'expression « en allée », peintes en coup de vent dans des parcs romantiques où tombent les feuilles d'automne, séduisent nos pères autant que les romans de Richardson. Danloux et l'élégant Vestier ont beaucoup regardé cette distinction racée, ce charme de l'indécis, du voilé, dans une peinture coulante qui excelle à noter le fugitif d'une impression. Que nos Français, au pays de Descartes, en viennent à goûter ces effets de vague à l'âme, qu'assure là-bas l'insuffisance de dessin et de construction, voilà qui surprend. Mais c'est à des femmes surtout qu'il appartient de peindre les effusions du cœur. Mme Labille-Guiard et sa rivale Mme Vigée-Lebrun ont charmé l'époque, celle du Hameau de Trianon et des chaumières d'Églogue. Une jardinière (qui n'est qu'une grande dame lasse de son aristocratie) avec des fleurs des champs dans la main, une laitière avec son pot, se détachent sur des horizons à peine évoqués : campagnes pacifiques où l'on est heureux loin des humains, parcs « anglais » où l'on médite comme les philosophes sur les charmes de la Nature, sur la poésie des Ruines et les « révolutions des Empires ». Ou bien la tendresse maternelle étreint une fillette bien-aimée. Dans les deux groupes célèbres où elle se met en scène avec sa fille (fig. 73) Mme Lebrun a trouvé un geste qui fera fortune, hélas! Dans un ovale toujours pur et des yeux

toujours grands le regard perdu se voile de mélancolie. Certes il y a une habileté d'arrangement dans le grand chapeau de paille, dont l'ombre portée, et transparente, vient tout droit du chapeau d'Hélène Fourment, si tendre-



Fig. 73. — Mme VIGÉE-LEBRUN. PORTRAIT D'ELLE-MÊME ET DE SA FILLE. (*Musée du Louvre*)

La peinture de sentiment. Geste trouvé et qui fera fortune. Composition concertée tournée vers l'effet, nu drapé (à l'antique), tons un peu sourds. Assombrissement général de la peinture française. *Photo Alinari.*

ment posé par Rubens sur le front de sa jeune blonde. Il y en a dans le jeu des écharpes de gaze et dans l'enroulement des turbans à l'orientale. Mais précisément cet art reste à la surface : il est à la mode, même pour le sentiment. Aimablement flatteur, il va à ce qui est « bien porté ». Son dessin simplifié est facile et mol, et sa matière coule en fluidité transparente (fig. 74). Sauf l'admirable

Marie-Antoinette de Versailles, peinte en turban de gaze et robe de velours rouge dans une soudaine allégresse sensuelle (fig. 75), il se décolore pour être grave, mais il ne réussit qu'à être terne ou acidulé. Ses tons d'ardoise jettent



Fig. 74. — Mme VIGÉE-LEBRUN. MADAME GRANT.
(*Ancienne collection Doucet*)

1783. Le portrait sentimental. Tête « d'expression », après lecture de la lettre du bien-aimé. Habile arrangement des cheveux en nuage, du visage et de la gorge caressés de lumière, et de l'écharpe légère (familière à Mme Vigée-Lebrun). Toujours « l'effet ».

un crépuscule de tristesse sur l'image de cette société encore charmante, qui s'amusait même aux larmes faciles et ne vit rien venir.

Tout à la fin le portrait subit une dernière mode qui emporte vers la gravité les arts, les mœurs, et le costume

paré : celle de l'antique. L'artiste et le modèle veulent tous deux être grecs. Pour cela rien de plus aisé : le front se ceint d'une bandelette, l'étoffe de gaze révèle indiscrètement les contours du corps, dont on sent le nu bien



Fig. 75. — Mme VIGÉE-LEBRUN. MARIE-ANTOINETTE ET SES ENFANTS (DÉTAIL).
(*Musée de Versailles*)

Salon de 1787. Le sentiment dans l'apparat : la reine et la mère. Belle ordonnance, et plus de richesse qu'à l'ordinaire dans le coloris (la robe de velours rouge).

Photo Lévy-Neurdein.

roulé ; l'écharpe qui joue autour de la parisienne lui vient d'Iris messagère des dieux. Mais l'essentiel, c'est que la ligne générale s'épure, et que les plis descendent avec sobriété. Mme Lebrun, reflet de toutes les modes et de tous les artistes qui comptent, peint Mme de Sabran avec les principes de son ami David. Avant, elle suivait (comme

elle pouvait) son ami Greuze. Aimable nature! Mais elle a beau se guinder : l'antiquité n'est pas affaire de femme. C'est David qui s'empare impérieusement d'elle. Pas tout de suite sans doute, et pas continuement. Quand il s'agit de la figure humaine l'austère romain, qui fut l'élève de Boucher et l'ami de Fragonard, en reste aux vivants exemples de Chardin, de Greuze et même des Anglais. Il commence par le rubicond M. Desmaisons et les deux Pecoul, bourgeois rougeauds de 1783, saisis en plein naturel familier, à la flamande. Il faut cependant faire du grec; et alors c'est M[me] Lebrun elle-même qu'il choisit (1787-1789) pour le portrait fameux qu'il n'achèvera qu'après la Révolution (fig. 76). Ainsi, de Largillierre à David l'art du portrait suit à travers bien des méandres une ligne qui reste nette. Il va de la folle effervescence de la Régence à la gravité pseudo-antique de l'époque qui se charge déjà de purifier l'Homme, la Société, et l'Art.

Mieux encore que le portrait, la peinture de mœurs révèle l'évolution du goût, car le personnage que nous avons vu isolé, le voici en scène dans une action développée. Genre bien français, et de succès certain. Il raconte, et par sa franchise semble railler les défauts de la Peinture d'Histoire : ordonnance traditionnelle, pantomime d'École, types de convention et draperies de style. La vie moderne est son affaire : il la saisit toute chaude parmi les faits divers de l'existence quotidienne ou les graves épisodes qui la scandent. Tout lui vient ou doit lui venir du réel immédiat, dessin, attitudes, groupement, coloris même : il est le portrait du Présent.

Il ne s'agit pas de la peinture de mœurs aristocratiques. Son élégance spirituelle a certes son prix. C'est une fleur de Paris : et fleur de serre. Le soyeux Hilair est trop visi-

blement l'héritier de Lancret. Mais le délicieux petit-maître Ollivier ne doit qu'à lui-même son art attentif, qui ressuscite la vie de société, par exemple chez le prince de Conti (1777) à l'heure exquise du thé à l'anglaise, quand



Fig. 76. — DAVID. PORTRAIT DE MADAME VIGÉE-LEBRUN.
(*Musée de Rouen*)

Peut-être commencé par David avant 1789 et terminé par un autre. Le charme souriant (et parfois incorrect) du XVIII[e] siècle demeure dans le parti pris à la grecque (le nu, le drapé, la pureté de la ligne). Du Greuze, du Vigée-Lebrun et de l'antique. *Photo Bulloz.*

la lumière apaisée de l'après-midi se tamise aux lambris pour s'accorder à la musique de Mozart, qui est au clavecin. Modulations légères, finesse, finesse, c'est bien le génie de France qui se joue en ces œuvres menues. Qui les dédaigne, c'est qu'il ne sait y percevoir ni le

moment ni la race. On y retrouve une de nos qualités françaises où le XVIIIe siècle a excellé : le goût des nuances. Aux gouaches grivoises de Baudoin aussi, aux dessins de Moreau le Jeune pétille cette vie mousseuse. Mais tout cela n'est en somme que variations sur du déjà connu. Vers 1775 les petits-maîtres du grand monde « datent » déjà.

La nouveauté, c'est la peinture des mœurs populaires. Que signifient les paysanneries isolées de Louis Le Nain et les gueuseries lyriques de Callot à côté de l'attention, discrète, émue, ou même tapageuse qui se penche désormais sur elles? Tout l'encourage : la Cour embourgeoisée de Louis XVI, la réaction fatale du sentiment contre les salons, la passion universelle pour les petits hollandais, fort connus à Paris. Petit format, petits sujets. Gens de rien, du peuple ou de petite bourgeoisie, qui vont et viennent dehors ou chez eux. Le goût de la rue, de la rue de Paris s'entend, « encanaille » délicieusement la peinture française. Jusqu'ici Claude Gillot et les graveurs, gens de peu comme on sait, l'avaient seuls abordée franchement. L' « Enseigne » de Watteau restait proprement sur le trottoir, non sur le pavé. Ses ramoneurs, ses soldats, aussi bien que les « Cris » de Boucher, s'isolaient aussi du milieu, en types artistiques. Mais voici N. B. Lépicié, vrai gamin de Paris. Il a bien l'ambition de la Peinture d'Histoire, comme d'autres, des parvenus, ont la folie des grandeurs; et certain débarquement de Guillaume le Conquérant en Angleterre (1765) est célèbre dans les fastes de la peinture « nationale » par son style comme par ses méprises archéologiques. Mais il a une vraie vocation : le genre. Le sien est tout pittoresque : il flâne au marché, s'attarde parmi les légumes verts et la « marée » aux tons moirés; dans la banlieue du dimanche il va humer la cour de ferme.

Il adore la marmaille, qu'il fait foisonner en dessin et en peinture, vive et fine, spirituelle, façon de Paris mais avec une pointe de sentiment. Tous les gamins de son atelier, y compris le petit Carle Vernet (fig. 77), passent devant son



Fig. 77. — LEPICIÉ. LE JEUNE CARLE VERNET.
(*Musée du Louvre*)

1772. Fréquence du « jeune dessinateur » au XVIIIe siècle. Extraordinaire expansion de l'art du dessin. Mise en lumière ici de tout ce qui travaille : la physionomie, les mains, le papier, les deux pinceaux qui attendent leur tour hors du tiroir en réveillant l'ombre de leur tache claire. *Photo Archives Phot.*

crayon ou son pinceau, en gardant le leur : et ce sont les charmants « Petits dessinateurs ». Il est notre Téniers français, modulant ses gris d'argent entre Chardin et Greuze, moins nature que le premier et moins expressif que le second. Plus élégant en tous cas que Taunay dont les gouaches vont bientôt fixer dans une lumière rosâtre les scènes de village de l'Ile-de-France; et surtout plus

fin que le brutal et caricatural Debucourt, qui fait finir l'ancien Régime en huileuse Kermesse flamande, en Greuzeries larmoyantes, et grouiller en estampe de couleur (qu'il a peut-être inventée) la Promenade du Palais-Royal.

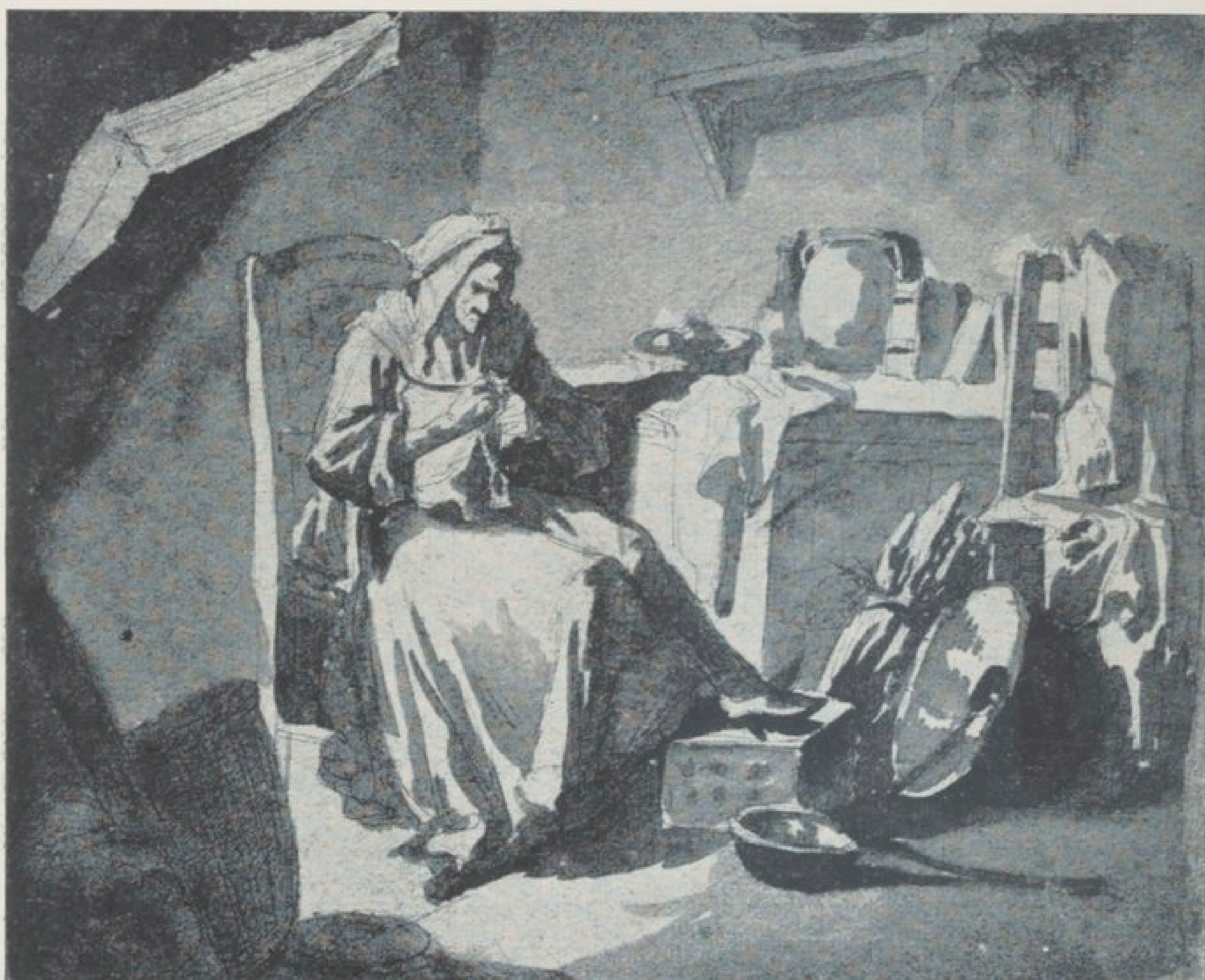


Fig. 78. — CHARDIN. VIEILLE FEMME COUSANT.
(*École des Beaux-Arts*)

Plume et lavis. Confidence directe de Chardin : sens de l'intimité et don de sympathie. Dans la technique, attentive distribution de la lumière, recherche des valeurs de gris dans la transparence générale, décision des larges coulées. *Photo Giraudon.*

Bien plus intéressante est la peinture de mœurs quand elle s'attache à la vie d'intérieur. Alors il y a les mœurs elles-mêmes, qui ne sont que du sujet il est vrai ; mais le sujet ne détermine-t-il pas en quelque mesure gestes et attitudes, c'est-à-dire la composition, le dessin, l'expression ? Il y a aussi les choses, et surtout la lumière, ou plutôt les êtres et les choses *dans* la lumière enclose :

beautés timides, pudiques, secrètes, qui font la joie des visuels délicats (fig. 78). Là, c'est affaire de moralistes, et c'est le groupe de Greuze. Ici, c'est affaire de peintres, qui ne font que de la peinture et trouvent tout le reste par surcroît : c'est le groupe de Chardin.



Fig. 79. — CHARDIN. INTÉRIEUR DE CUISINE : LA RAIE.
(*Musée du Louvre*)

1728. Nature morte, début de Chardin. Peinture de peintre, sans sujet, que les tons et leurs rapports. Fine nébuleuse grise teinte de sang, autour de laquelle se composent d'autres tons. Une seule note épisodique et narquoise de parisien de Paris : le chat qui marche sur des huîtres. *Photo Lévy-Neurdein.*

Le bonhomme Siméon Chardin accomplit sans en avoir l'air de si brusques nouveautés qu'il fait mentir les dates. Né en 1699, il débute en 1728 et donne le meilleur de lui-même au Salon de 1740 : il est donc exactement le contemporain de Boucher, et pourtant son contraire exactement. Plus rien, en effet, de la « petite manière » chez ce brave artisan qui a l'esprit de rester peuple. Nul souci

de Rome, ni de l'Académie, ni du théâtre : il ne s'inspire que de son Paris, voire de son quartier, et va disant qu'on « se sert des couleurs, mais qu'on peint avec le sentiment ». Vraiment, sujets et art dépassent sa chronologie : il est du temps qui vient, il est presque du nôtre, et de toujours. C'est par la nature-morte qu'il commence : une Raie ouverte (1728) qui est, malgré ses tons fins de nébuleuse teintée de sang, une audace égale au Bœuf écorché de Rembrandt (fig. 79). Du coup il crée presque le genre, que Le Nain et Oudry n'avaient fait qu'ébaucher, et en même temps il en fait mentir la formule. Car il n'y a pas chez lui de nature absolument morte. Il n'y en a jamais chez les vrais artistes. Avec des choses très simples, voire très vulgaires, il fait de la vie, donc de la beauté. Un panier de pêches, quelques raisins, un bocal d'olives sur un coin de table, c'est tout, et c'est un monde. Parfois, rarement, une note amusée (car le bonhomme a sa malice) : un chat qui marche dans des huîtres grasses, en miaulant. Ces tableautins dont tout le prix vient du vrai, quelquefois du fond cuivré d'un chaudron, il n'a pas de peine à les faire passer pour « d'un bon maître flamand », et le succès en est fou. C'est que ces humbles choses, il les anime de sa puissance de sympathie. L'ingéniosité du groupement, qui fait une harmonie, le sens fin de chaque matière, pulpe, faïence ou métal, la lumière surtout qui les pénètre, leur communique une vie secrète. Le premier il s'avise qu'un objet n'a pas de couleur propre, mais celle que lui font la lumière et les échanges silencieux qu'il entretient avec ses voisins. Pour un vrai peintre comme lui l'univers est une vaste fraternité, et les reflets en sont les petits messagers, légers et diaprés.

Et sans doute il ne faut pas oublier le portraitiste, direct et franc, épris de l'enfance parce qu'elle est naturelle, et

vers la fin si avide de vérité physique et morale qu'il s'arme du pastel rapide et se campe en face de lui-même ou de sa femme (fig. 80). Mais c'est aux scènes d'intérieurs qu'il était voué. Il a peut-être vu des Le Nain, mais il fait tout



Fig. 80. — CHARDIN. SON PROPRE PORTRAIT.
(*Musée du Louvre*)

Pastel. Franchise et bonhomie de cet auto-portrait. L'artiste chez lui, en déshabillé de travail. Décision de la facture, à hachures pressées de droite à gauche, construisant et enveloppant le modelé. La technique du pastel chez un maître de l'huile grasse.

Photo Lévy-Neurdein.

autre chose. Il a vu certainement des petits flamands ou hollandais, Gérard Dow, Van Ostade, l'admirable exécutant Téniers, mais il les vaut. Comme eux sa patiente observation ne peint que des tableautins, et en chacun deux ou trois personnages au plus, des petites gens toujours, tels que le naturalisme les aime parce que la médiocrité de leur destin est peut-être plus près de l'éternelle

vérité humaine. Mais petites gens de chez nous, et saisis par un art à nous. Pourvoyeuse, Récureuse, Ratisseuse, est fine de dessin et de rythme souple : il y a de l'aristocratie chez ce peuple. Il fait avec une aisance souveraine ses petits métiers. Dans cet art paisible, sans effort, analyste mais très large, on sent une sorte d'optimisme qui va au cœur. Il y va surtout quand il chante à mi-voix le duo de la mère et de l'enfant. Nous voici loin de la rue! Le Bénédicité (1740) restera le chef-d'œuvre de l'intimité et Chardin le chef de file des peintres « intimistes ».

C'est qu'il a mieux, pour s'exprimer, que le dessin idéogramme. Il n'a même pas du tout le dessin-cloison. Mais il a les symphonies : il traduit simultanément ce qui va toujours ensemble dans la nature telle que nous la voyons tous : ligne, forme et couleurs. Dans une chambre très simple une petite scène familiale, qui ne se sait pas regardée. Aussi peu d'accessoires que de personnages. Les humbles objets, tasses, pichets, huche, disent leur mot tout bas. Et pourtant ces petits tableaux sont de grandes choses : pauvres objets et gens de peu nous transportent du premier coup aux royaumes de la vie spirituelle. Il est banal de dire que la poésie leur vient de l'émotion discrète et de la fine bonhomie de Chardin. Encore faut-il savoir comment. C'est la lumière qui accomplit ce miracle, lumière voilée d'un fluide léger où chaque objet transparaît et fait sa note en sourdine. Désormais il y a, comme dans la nature, quelque chose entre le spectateur et les choses : une épaisseur d'atmosphère. Tout est trempé dans ce diaphane. Les nuances de gris devaient être le langage préféré d'un pareil artiste : le gris, qui est la distinction, et permet aux plus grands la gamme infinie des valeurs. Que vaut l'échantillonnage et le papillotage de Boucher à côté de cette tendre discipline qui accorde tout? Dans la

tonalité tempérée baignent des blancs crémeux posés d'une touche beurrée :] ils feront plus tard le désespoir de Decamps. Peu de dessin à l'avance : il faut attaquer directement la toile pour garder cette candeur. Nous voici très



Fig. 81. — CHARDIN. LA POURVOYEUSE.
(*Musée du Louvre*)

1739. La peinture d'intérieurs. Recherche du recul lumineux, jusqu'au fond, à la hollandaise; épaisseur d'atmosphère et délicate harmonie de bruns et de gris. Exécution savoureuse dans une matière nourrie et grasse. Distinction de cette « pourvoyeuse » parisienne.
Photo Alinari.

loin du « peintre des grâces » et tout près de nous (fig. 81). Jeaurat, plus sombre de ton et plus anecdotique; Aved, qui dessèche Rembrandt; Roland de La Porte, un peu banal, n'ajoutent presque rien à cette richesse si simple.

Mais voici Greuze qui apporte à la peinture de mœurs deux cadeaux bien dangereux : l'édification et le pathétique. Il va sans dire qu'il ne fait qu'illustrer bruyamment

un « état d'âme » général. C'est le moment où le grand Critique redouté, Diderot, crie haro sur Boucher. Le sentiment se soulève contre la galanterie; il faudra que la peinture nouvelle soit une satire des Petits Soupers. Et comme la Nouvelle Héloïse (1761) a dit « exister, c'est sentir », il faudra qu'elle nous émeuve jusqu'aux larmes. Drames bourgeois, littérature allemande et surtout romans anglais propagent dans notre France toujours curieusement ouverte aux souffles du dehors ce sophisme empoisonné, que vertu et sentiment sont sources vives de beauté. Beauté, c'est donc expression, et forcée jusqu'à l'effet. Attitudes d'abandon ou de sursaut, laisser-aller des vêtements « nature », bouche entr'ouverte pour le cri, yeux noyés de pleurs, baissés par la pudeur ou levés dans la supplication, gestes véhéments ou retombés, voilà les thèmes. Car le malheur est que le sujet ici commande impérieusement le dessin, la composition, même la couleur. Tous les genres sont infestés de cette contagion humide : la peinture d'Histoire avec l'attendrissante Charité Romaine par exemple (Bachelier), la peinture allégorique avec la Mélancolie de Lagrenée, le portrait avec l'œuvre presque entière de Mme Vigée-Lebrun. Mais le mal est parti du « genre », et dans le genre de J.-B. Greuze.

Non qu'il n'ait fait que du prêche. Heureusement! Ce libertin sournois, que travaille le prurit du XVIIIe siècle, prodigue des chefs-d'œuvre de fausse ingénuité. C'est la fillette ou plutôt l'adolescente qui en fait les frais, c'est-à-dire la femme en bouton : buste à peine formé, en négligé, comme il sied, pour laisser apercevoir ce qu'il ne faut pas montrer; visage ovale et volontiers dissymétrique où s'ouvrent des yeux trop grands que baigne une humidité bleuâtre (fig. 82). Cet azur embrumé où dorment trop de

rêves a ravi l'époque, autant que celui qui dort dans les yeux inquiétants des Vierges d'Andrea del Sarto ravissait les florentins échappés à la colère de Savonarole. Un petit sujet alexandrin relève sa candeur du piquant de l'équi-



Fig. 82. — GREUZE. LA JEUNE FILLE A LA COLOMBE.
(*Collection Wallace, Londres*)

Ingénuité équivoque. Série des adolescentes de Greuze. Dissymétrie, trop grands yeux, proportions incorrectes, pour atteindre l'effet qui affola l'époque. *Photo Hanfstaengl.*

voque : c'est la Jeune Fille à la Colombe, aux Tourterelles, à l'Oiseau mort, à la Cruche cassée; c'est même le « Tendre Désir »! Qu'importe ? Ces « têtes d'expression » sont les délices de la peinture. Les carnations fraîches ont le sang sous l'épiderme : Rubens leur a prêté son éclat. On voit chaque touche grasse tapoter les joues, à petits coups amoureux. Une grâce flottante attendrit leurs

contours presque effacés (fig. 83). Quel beau peintre quand ce sensuel s'abandonne!

Mais il se force au sermon, et voici la peinture littéraire, en tableaux copieux qui se racontent. C'est l'Accordée



Fig. 83. — GREUZE. — L'ACCORDÉE DE VILLAGE (DÉTAIL).
(*Musée du Louvre*)

1761. Les trois Ages de la femme. La grâce dans le sentiment et la « vertu », l'ascension pyramidale vers les fiancés, vers l'Hymen. Cependant la préoccupation morale n'étouffe pas encore les qualités picturales du XVIIIe siècle, toujours sauves chez Greuze quand il s'agit de la jeune fille ou de la femme : fraîcheur rose et blanche dans la lumière.

(1761), le Père de Famille lisant la Bible (1752), le Paralytique (1763), l'Heureuse Mère (1765), la Malédiction paternelle (1765) (fig. 84), le Mauvais fils puni (1778). Toujours gens du peuple ou paysans, car nul n'ignore que la Vertu, donc la Beauté, ne fleurissent plus qu'au village. Sur des murs nus et gris quelques meubles rustiques; composition très habile de metteur en scène qui sans qu'il y paraisse fait pyramider vers les jeunes « amants »

tout le tableau de l'Accordée; gestes et expressions outrés pris au théâtre. Le châtiment était inéluctable : la décoloration. Les tons sont plombés ou ardoisés, violâtres, toujours froids : au Louvre le coin des Greuze est triste,



Fig. 84. — GREUZE. LA MALÉDICTION. LE FILS INGRAT. (*Musée du Louvre*)

1765. Peinture qui se raconte, drame bourgeois en couleurs. Le souci de moraliser exagère la pantomime, force l'expression du visage et des mains, éteint le coloris, sans du reste empêcher ni la formule d'atelier, la pyramide, ni peut-être quelque souvenir de la Niobé antique.

de loin comme de près. Mais il lui sera beaucoup pardonné pour les superbes morceaux que son réalisme charnel laisse çà et là jusque dans ces sermons : fricassées de bambins frais, jeunes filles à l'épiderme délicat comme dans l'Accordée, étonnantes études de chair lumineuse gonflée de lait de la Mère bienheureuse. Pardonné aussi pour les admirables portraits de Babuti, de Wille (fig. 85)

de Glück, enlevés sans qu'aucune arrière-pensée se soit glissée entre la vie et lui, en facture vive et large où l'on voit se heurter dans la pâte les sillons qu'a labourés la brosse. Babuti, Glück, écarlates et houleux, sont des œuvres aussi puissantes qu'un Rubens. Pourquoi faut-il que le faux prédicant ait contaminé Bounieu, Lépicié, Lagrenée, Debucourt, dessinateurs et graveurs? Fragonard et bien plus tard Prudhon feront eux aussi des « greuzeries », mais par bonheur ils y mettront leur « ragoût ».

Le sentiment n'envahit pas que la vie. Abondant comme les flots, il déborde sur la nature et la campagne. Il renouvelle donc le paysage comme tous les genres. On voit autrement désormais ses masses et sa végétation, leur mariage avec l'air et la lumière, et surtout on comprend autrement l'alliance scellée par l'art classique entre la terre et l'homme. Et c'est encore un reniement formel de Boucher.

Cependant il n'est pas naturel que de si loin on revienne tout droit à la vraie nature : on s'arrête d'abord aux beaux arrangements décoratifs, comme on s'assied sur un banc de marbre avant d'entrer sous la futaie. Seulement le décor est nouveau. Tantôt on le demande aux illustres villas romaines, parées de balustres qui s'enfoncent sous des végétations mouvantes, vers des profondeurs bleues (fig. 86). On ne saurait imaginer la passion qu'ont vouée à ces lieux patriciens, dont la villa d'Este est le prototype et la villa Albani une des dernières fleurs, Fragonard, Maréchal, Chastelet, Nicole, Adrien Pâris, et tant de petits poètes qui le devinrent par elles. En peinture ou en dessins relevés d'aquarelle et toujours ouatés, ils ont fixé là, entre une statue brisée et un pin parasol, le rêve de bonheur humaniste qui charmera toujours les hommes

de culture latine. Tantôt la nature se pare d'archéologie. Entre 1760 et 1789 l'antique c'est « le bel air ». Les grands débris romains, remis à la mode par les « ruinistes » italiens, Servandoni, Panini, Piranesi, composent avec les feuillages

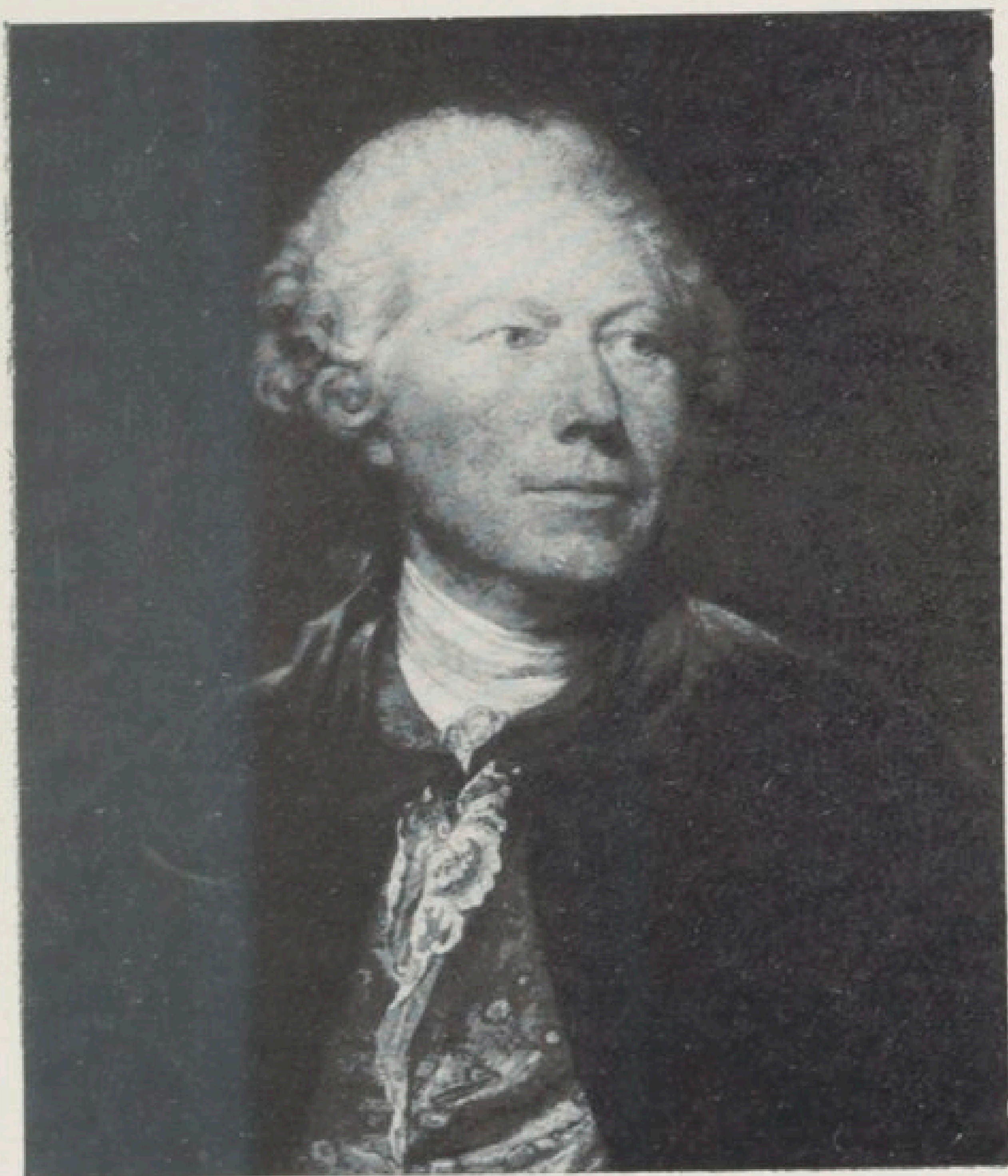


Fig. 85. — GREUZE. LE GRAVEUR WILLE.
(*Musée Jacquemart-André*)

1763. Modelé dans la lumière et la couleur par un peintre qui fait de la littérature dans ses tableaux d'édification, mais ne fait dans ses portraits que de la peinture, pour son plaisir, en amoureux de Rubens. *Photo Bulloz.*

et l'humanité qui passe un trio, qui est une des données immédiates de l'Italie (fig. 87). C'est toujours en effet le paysage « composé ». Mais alors que de nouveautés!

Ces deux formules, Hubert Robert les marque de son talent. Ce beau décorateur est sans doute un peu facile et monotone : toute sa vie il répétera ses émotions d'Italie, avec la même nostalgie que Corot. A lui aboutit le paysage

classique que Poussin avait formé de la grandeur et de l'éternité romaines. Mais « Robert des ruines » y apporte toujours des arrière-pensées, qui sont bien de lui et de son temps. D'abord la perspective architecturale qui



Fig. 86. — FRAGONARD. PAYSAGE DE PARC.
(*Bibliothèque de Besançon*)

Les parcs d'Italie : un des motifs les plus aimés du XVIIIe siècle finissant. Large et chaude sanguine. Mariage de la « fabrique » et de la nature, qui est la vérité même, mais spontanément décorative et exaltée en poésie par des peintres humanistes qui ont situé dans la villa d'Este à Tivoli leur rêve du bonheur.

creuse le tableau. La scénographie italienne l'a marqué pour toujours. Et puis, son archéologie est toute pittoresque : il a sa façon à lui de casser blocs et frontons pour accrocher la lumière ou couver des ombres. Il est unique quand il s'agit de suspendre le tempietto de la Sibylle sur les rocs bruns de Tivoli, dans l'éclat argenté des cascatelles. Ses contaminations des monuments célèbres sont

amusantes. Tout au plus perçoit-on çà et là une légère, très légère mélancolie : le sentiment des ruines, qui commence à fleurir dans nos jardins anglais. Mais surtout la nature vivante et la vie moderne accompagnent la mélodie



Fig. 87. — HUBERT ROBERT. RUINES ANTIQUES.
(*Musée du Louvre*)

Paysage d'un pèlerin passionné de l'Italie. Mais l'archéologie, d'ailleurs relevée d'anecdote spirituelle et familière (le pêcheur à la ligne), est surtout une note pittoresque, prétexte à mouvements de lumière. Effet poétique facile, mais sûr. *Photo H. Laurens.*

puissante des ruines. L'une y balance l'ombrelle des pins, le fuseau des peupliers d'Italie ou la flèche des noirs cyprès, comme chez Tiepolo et Piranèse; l'autre sème parmi leur majesté, non plus des actions mythologiques ou historiques, mais des petites scènes très familières, des petits bonshommes spirituels en diable, enlevés vivement en deux touches à la façon de Guardi. C'est Rome

vue avec la lunette des petits vénitiens par un parisien du XVIIIe siècle. Et c'est bien piquant ce grouillement pouilleux qui étincelle dans un rayon près des voûtes augustes, ces linges qui sèchent au bras d'airain de Marc-Aurèle!

Robert ne s'en lasse pas. La preuve, c'est qu'il s'y met lui-même : il est là, très souvent, assis, dessinant dans un coin cet imprévu dont Rome a le secret. Enveloppant le tout, une atmosphère blonde, un peu rosâtre, est épandue. Les vieilles pierres s'allègent; l'irradiation dorée baigne leur dessin, surtout à l'arrière-plan; une raie d'ombre se loge dans les arêtes cassées des blocs, coupe en deux l'orbe que dessine l'arcade d'un pont antique. Çà et là éclate une note vive, veste rouge d'un paysan, casaque bleue d'une contadine. Jamais d'oppositions très fortes. Ombres et lumières restent transparentes; Robert gardera jusqu'au bout la passion de son siècle : la clarté. Voilà le joli thème, à la fois spirituel, poétique, et richement pittoresque que le « croqueur » d'Italie a exploité inlassablement trente ans encore après son retour. Quand il peint à Paris le jardin de l'abbaye où médite la vieillesse de Mme Geoffrin, c'est avec sa nostalgie des villas de là-bas, Les démolitions mêmes de la grande ville lui seront des « ruines ». Seulement, sous ce ciel fin sa vision analyse avec plus de finesse encore la lumière : sous le décintrement du Pont de Neuilly, parmi les taches vibrantes, c'est l'Impressionnisme qui jaillit en éclaboussements.

Mais nous sommes au temps de Diderot. Dès lors que le pathétique le dispute à l'antique, il faut bien que le drame aussi entre dans le paysage. Précisément si Joseph Vernet est, comme on sait, le grand homme des « Salons » de Diderot, c'est qu'il cherche dans la nature les effets qui émeuvent les cœurs sensibles. Voici donc des

paysages « d'expression », comme on faisait à l'École de l'Académie des têtes d'expression. Colère, terreur, pitié, méditation mélancolique, vont agiter le visage mobile de la Nature. Cependant il est si mobile qu'une âme vive y sait prendre ce qui s'offre. Vernet lui-même s'est aperçu que la sérénité des choses a aussi sa beauté émou-

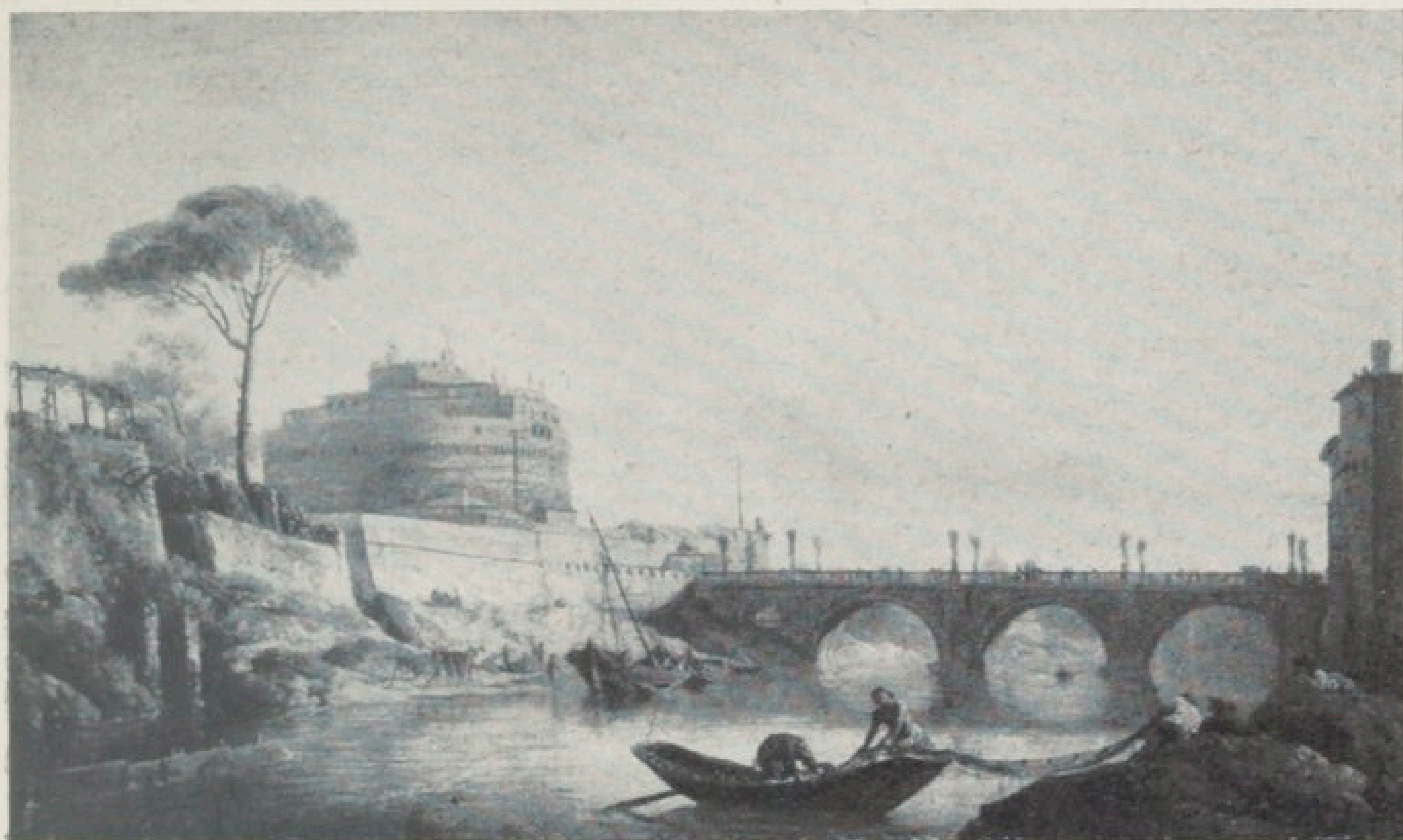


Fig. 88. — JOSEPH VERNET. VUE DU PONT ET DU CHATEAU SAINT-ANGE A ROME.
(*Musée du Louvre*)

Le Tibre et les monuments antiques baignés d'atmosphère dans la clarté rose des matinées romaines. Emoi ingénu d'un jeune « romain » (non pensionnaire) précurseur de Corot.
Photo Lévy-Neurdein.

vante. A Rome vers 1750, dans sa lune de miel avec la Cité que tout jeune artiste allait là-bas épouser, il va tout le long du Tibre, saisit le moment où la lumière rose du matin pétrit le Ponte Rotto et le château Saint-Ange comme de la chair vivante : il joue amoureusement sur ce colosse la gamme des valeurs, il devance notre Corot! Ces deux tableautins du Louvre dévoilent entre cent tout ce que porte d'avenir cet art du XVIII[e] siècle qui a tout abordé, tout pressenti (fig. 88).

Minute heureuse, mais brève! Vernet perd vite cette fraîcheur de pêche. Ses paysages de montagnes, dressées dans des bleus acides et des verts aigrelets, montrent ce qu'un français de ce temps peut garder de Salvator Rosa. Toujours l'eau y sourd ou court quelque part. Aussi bien est-ce la Mer qu'il a le plus aimée, C'est lui qui ressoude la chaîne des Ports de mer, rompue depuis Claude Lorrain. Mais ses ports de France à lui, si sincères de notation, étalent des panoramas grouillants où la mer n'est qu'un prétexte. Mieux valent ses simples marines, où la tradition de Claude Lorrain et de Van Bloemen est restée. La grande audace moderne les ennoblit : saisir les jeux de la lumière sur l'eau et dans l'espace selon les heures du jour, dans les halos divers du matin, de midi, du soleil couchant et des nocturnes lunaires. Des effets de lune ? Voilà bien la suprême nouveauté, et « l'étude d'expression » dans toute son éloquence (fig. 89). Il était fatal que Vernet, contemporain du drame bourgeois, de Diderot et de Greuze, des larmes parlées, écrites, modulées, peintes ou sculptées, en arrivât aux noirs orages zébrés d'éclairs, où le brick sombre sous nos yeux dans la clameur des vagues. Marine sans doute, mais scénographie à coup sûr, et réglée par un impresario un peu indiscret qui machine le coup de foudre derrière la coulisse. Hélas! c'est par là qu'il a enchanté son temps et le Romantisme : pendant près de cent ans l'estampe a multiplié ces belles horreurs. Mais regardons : toujours de petits personnages, alertes, spirituellement touchés, piquent dans ces épouvantes la note amusante du XVIIIe siècle. Sur le bord de l'océan déchaîné, au pied des rocs, ils sèment l'anecdote, parfois la grivoiserie, toujours la gaieté. Et au-dessus de la petite note contemporaine il y a l'intuition de la grandeur des choses. Ces marines argentines ou plombées ont été pour la peinture fran-

çaise, après celles de Claude Lorrain, la seconde École des effets de lumière dans l'espace et sur les eaux. Entre Claude et Corot il y a désormais Vernet.

Il y a pourtant un endroit où la Nature est simple et familière : la campagne. La vraie, bien entendu, non celle de Boucher, qui était aménagée en décor complice du désir. Là est la paix et la vertu : tout le monde le sait, de



Fig. 89. — JOSEPH VERNET. EFFET DE CLAIR DE LUNE.
(*Musée du Louvre*)

Disciple de Claude Lorrain, mais qui sentimentalise ou dramatise la nature. Art fort habile qui organise le tableau autour d'un foyer de lumière, quitte à en allumer un autre dans un coin du tableau pour alléger les ombres. Là encore le coloris du XVIII[e] siècle s'assombrit. *Photo Lévy-Neurdein.*

la Reine à Rousseau. La ferme, l'étable et ses troupeaux, la foire de village, voilà la vision des citadins fatigués quand ils ferment les yeux pour rêver du bonheur. Fragonard, Greuze lui-même, Debucourt un peu, avaient bien élargi leur « faire » à la mesure des choses simples, hanté les soupentes grises, éparpillé la paille d'or sur le plancher mal joint. Mais trop souvent c'était pour y coucher le libertinage ou la kermesse. On attendait de vrais spécialistes. Alors, comme spontanément, naît le paysage

rustique et animalier. Son naturisme se frotte à la franchise des hollandais du XVII[e] siècle, de Berchem, de Karel Du Jardin, de Wouverman et de Cuyp; mais il n'a ni l'humidité de leurs prés, ni la limpidité de leur atmosphère! Ils sont autant dessinateurs et graveurs que peintres, et ce n'est pas une excellente condition pour peindre l'abondance de la Terre maternelle. Et toujours c'est dans l'atelier qu'ils composent leurs émotions de nature. Il leur arrive même, à J.-B. Huet par exemple dans ses tableautins brillantés ou ses gouaches crayeuses, de les vicier encore de réminiscences de Boucher. Pourtant, que de nouveautés! Chez Huet lui-même, chez Loutherbourg, chez Demarne (qui est flamand), des moutons vrais, chargés de laine et d'indolence, se bousculent au passage du gué près de rochers à la Salvator. Une cour de ferme bruit, trotte et se secoue : ce n'est plus une Arche de Noë! Des retours de foire, appesantis de fatigue, marchent dans le couchant, où se détache une silhouette de pâtre, qui n'est plus un « pasteur ». Un rayonnement roussâtre met une gloire autour de cette rusticité, qui annonce de loin Troyon et Charles Jacques.

Mais il y a une manière encore plus franche d'aimer la nature : c'est de l'aimer pour elle-même, quand elle est seule, sans histoire ni figurants toujours suspects de vouloir suppléer à son grand silence. C'est alors qu'elle parle aux cœurs purs. A l'extrême fin du siècle l'Exposition de la Jeunesse, toujours révolutionnaire, révèle un groupe de jeunes paysagistes inattendus. Eux aussi ils se souviennent des merveilleux hollandais. Voici même qu'après les peintres d'intérieurs de là-bas, après les animaliers, les purs paysagistes, le lunaire Hobbema, le large et mélancolique Ruysdaël surtout, nous envoient leur grand souffle tonifiant. Mais nos peintres ne leur demandent

qu'un stimulant : ils regardent directement la nature. Ils éprouvent devant elle (enfin!) une émotion ingénue. Lantara et Bruandet sont des sangliers de la forêt de Fontainebleau, qui commence son grand rôle dans l'histoire de notre paysage. Louis XVI déjà rencontrait dans ses



Fig. 90. — LOUIS-GABRIEL MOREAU. LES COTEAUX DE MEUDON.
(*Musée du Louvre*)
Sensation directe de la nature en un des aspects précis de l'Ile-de-France.
Photo Giraudon.

chasses ces « solitaires ». Un peu trop d'effets encore, de clairs de lune trop « chiqués ».

Mais avec Louis-Gabriel Moreau c'est l'affranchissement à peu près définitif. Quelle aberration d'appeler ce naturiste un petit-maître, simplement parce qu'il vient à la fin du XVIII[e] siècle, qu'il s'appelle Moreau et qu'il peint de petites toiles! En se promenant sur les bords de la Seine, il a et il nous donne la sensation du large. Mais dans ses petits

tableaux immenses se découpent des vues très précises. L'Ile-de-France, la campagne parisienne surtout, l'a formé : elle lui prête ses tons délicats gris d'argent (fig. 90). Quelques personnages encore, mais discrets : le divorce s'annonce entre la beauté universelle et les marionnettes qui la barbouillaient. Les vrais personnages, ce sont les doux coteaux de Meudon, le parc ombreux de Saint-Cloud, la plaine lumineuse de Vincennes, le bois de Boulogne alors solitaire. La végétation ? Au lieu de l'or italien et des roux de Venise, qui étaient la règle depuis Titien et Poussin, voici de la verdure verte, fraîche, humide de sa sève : « épinards », disent les incurables critiques de 1791. Le personnage, c'est surtout le grand ciel transparent où remue l'air de l'espace, dans une fine lumière. Aussi l'horizon reste-t-il très bas : une étroite bande de terre (fig. 138), comme chez les hollandais (que Moreau a fort bien connus). C'est là-haut qu'est la vie. Les plans de la terre eux-mêmes n'existent que par l'universel Protée qui les modèle selon sa fantaisie du moment. — Ainsi nos peintres ont fini par posséder la Nature, la vraie, et avec la figure familière qu'elle a chez nous. Ils sont les fourriers de la génération de 1830. On peut même se demander si, dans cette rupture avec le pays qui leur avait ouvert les yeux, avec l'Italie, et avec l'humanité, qui ajoute par sa présence à l'expression des choses, ils n'ont pas exagéré. Mais un jour Corot viendra.

Si prenante que soit la simple beauté des choses, elle n'a point étouffé la Peinture d'Histoire. Loin d'abdiquer, cette vieille reine d'Ancien Régime triomphe. Elle achève de mettre en fuite les bambochades, c'est-à-dire le petit genre, et surtout la scène galante. Elle va régner sans rivale sur la peinture française de la Révolution et de

l'Empire, dont la grandeur épique répond à son ambition. Dieu, la Sainteté, le Héros, la Gloire, se réveillent, encouragés par le sursaut des cœurs, par l'Académie, par le

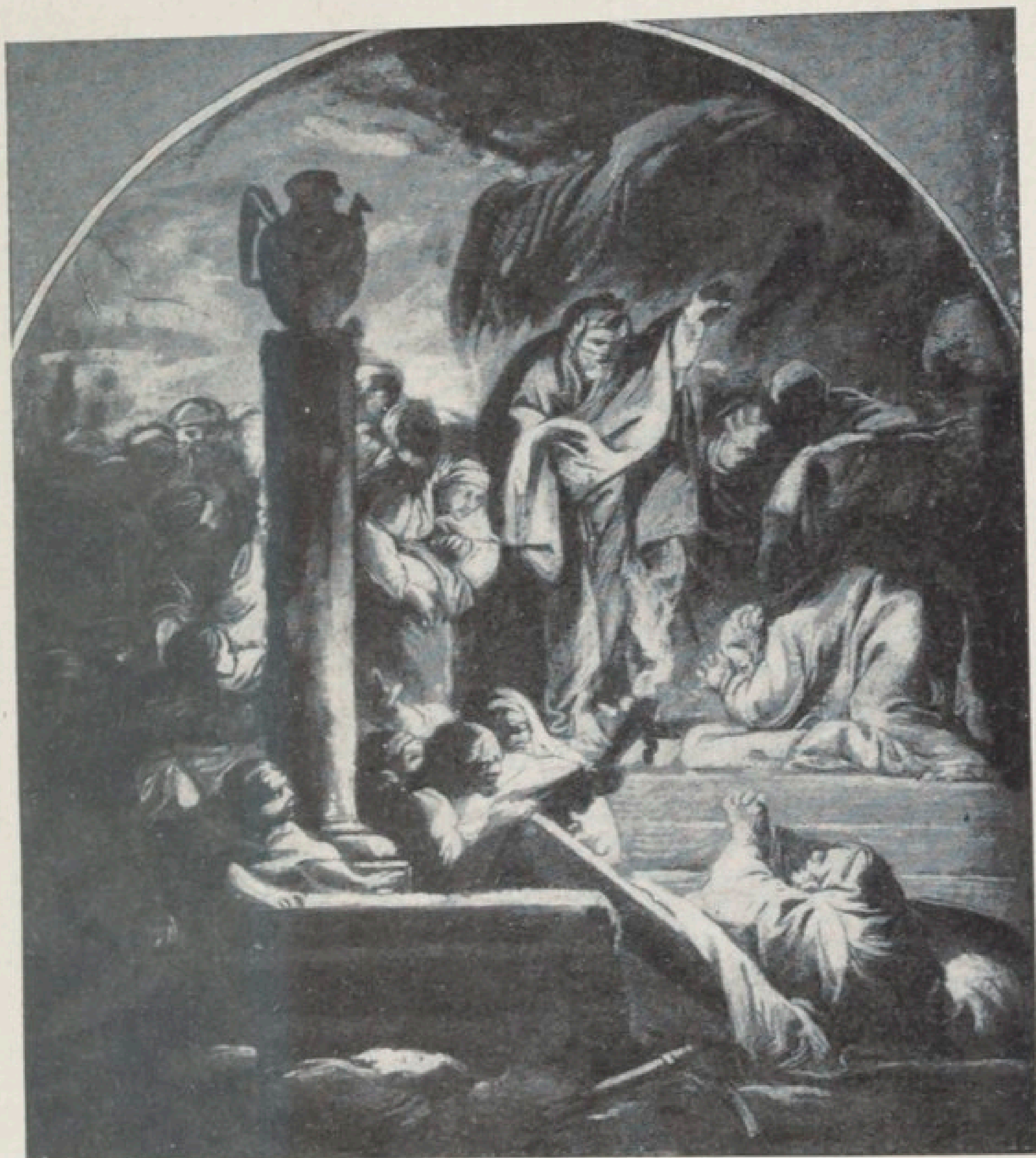


Fig. 91. — DESHAYS. RÉSURRECTION DE LAZARE.
(*Musée du Louvre*)

1763. Dessin au bistre rehaussé de blanc. Le Romantisme du XVIII[e] siècle. Artiste du tempérament de Delacroix, un peu par la grâce du Caravage et du Guerchin. Vision macabre et fantastique, qui est un brusque éclat de lumière au milieu des ténèbres.

Directeur Général des Bâtiments, le grave M[r] d'Angiviller. Mais il est trop tard, ou trop tôt. Le bouleversement social qui va, comme on sait, ramener en France l'ère de la vertu, est encore à venir. Aussi, pas une haute personnalité parmi ces peintres, ou plutôt une seule, David, mais qui ne s'épanouira que sur les ruines du Régime. Ce ne sont donc pas

les hommes qui sont intéressants ici; c'est la formule. Mais elle l'est.

Un sentiment général de gravité ressuscite la peinture religieuse. Doyen, dans son Miracle des Ardents, joint la force de Rubens, qu'il est allé voir chez lui, au réalisme puissant des bolonais. Chez ce beau peintre trop oublié on sent venir les hideurs de la Peste de Jaffa, même celles des Massacres de Scio. Le dramaturge Deshays est encore un artiste vigoureux auquel justice reste due : il éclaire à la lueur des torches une Résurrection de Lazare intense et lugubre comme une vision romantique (esquisse au Louvre) (fig. 91). La Descente de Croix de Regnault reste dans sa grandiloquence un lamento sincère. Il est remarquable que ce réveil de gravité nous ramène le réalisme. On n'a plus peur de la souffrance humaine ni divine, ni de l'expression qui déforme, ni des puissants effets de lumière, ni des tons livides qui frappent la sensibilité comme un glas. Du coup, voici que rentrent triomphalement chez nous les « secentisti » italiens, Guerchin, le Guide, le Caravage, etc..., avec leur vigueur pathétique et leurs oppositions véhémentes. En revanche c'est fini des petits-maîtres de Venise. Une des œuvres des plus courues de l'époque est l'Ermite endormi de Vien (1750). Le peintre a saisi dans une rue de Rome un vieux lazzarone, l'habille de bure usagée et en fait un moine, le moine grisâtre ou brunâtre, roi dans la peinture italienne du XVII[e] siècle. A peine un trait d'esprit, par récidive : le dormeur lâche son violon et l'in-folio entr'ouvert n'est plus à la page. Tout dort. Cette gravité de dessin et de ton entre un panier de légumes et une tête de mort aurait enchanté Domenico Feti. La nature, voire brutale, et la ténébreuse Bologne, voilà les nouveaux conseillers.

Mais on s'aperçoit vite qu'il était superflu d'aller chercher

si loin. Notre riche tradition du XVIIe siècle ne nous fournit-elle pas de grands modèles? Le grand goût, le goût du grand, le style en un mot, où les trouver mieux que chez le Sueur et le Brun? N'ont-ils pas déjà assimilé à la

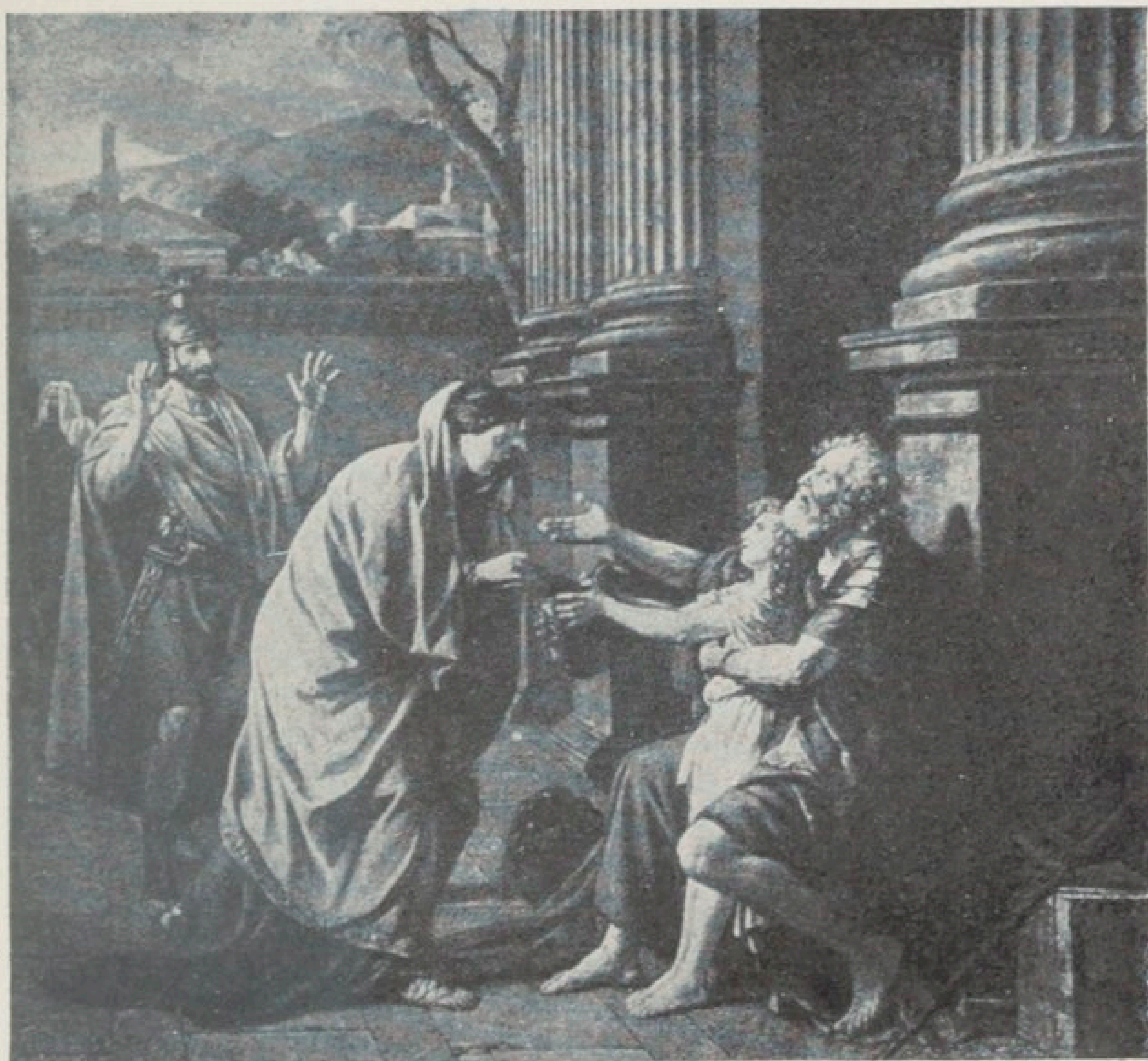


Fig. 92. — DAVID. BÉLISAIRE DEMANDANT L'AUMÔNE.
(*Musée de Lille*)

1781. L'Antiquité telle que la voit le XVIIIe siècle finissant : sentimentale, poussinesque, et « bolonaise », toujours avec un aspect oratoire et théâtral.

française la substance italienne? Alors notre peinture d'Histoire, comme l'Architecture, la Sculpture et les Arts décoratifs, emboîte le pas au grand revenez-y. Pour montrer congrûment saint Denis prêchant la foi en France (1767) Vien a regardé Le Sueur. Avant d'agenouiller la Chananéenne aux pieds du Christ (1784) Drouais s'est pénétré de Poussin. Car ce grand retour classique de la

fin du siècle est surtout un néo-poussinisme. C'est le rythme perpétuel chez nous : après un accès de licence ou d'anarchie, la nostalgie du bel ordre moral et artistique qui se mire dans la sagesse de Diogène ou la vertu de Phocion.

Bolonais et XVIIe siècle français avaient formé leur idéal avec de l'antique. C'est une des raisons du goût qui nous ramène à eux. Même quand il s'agit d'un sujet ancien on consulte Mr Poussin pour faire grand. Le Septime-Sévère maudissant son fils Caracalla (1769), de Greuze, transpose le Testament d'Eudamidas. Et tel est le prestige de cette œuvre où la mort stoïque a mis sa grandeur, que David, en veine d'antiquité, la transposera encore dans sa Mort de Socrate. Que les temps sont changés! Nous sommes ravis aujourd'hui de découvrir chez Poussin, dévot de la plastique gréco-romaine, mesureur assidu des « canons », la note moderne et française, la vie. Eux, ils sont ravis de découvrir chez le peintre de Louis XIII le goût des statues auxquelles les anciens avaient confié la norme du Beau. Poussin pour eux n'est pas le traducteur de l'antique : il est l'antique devenu français (fig. 92)!

Cependant on veut atteindre l'antique directement, et voici une nouvelle Renaissance, la deuxième, celle que nous appelons le Néo-hellénisme. Elle ressuscite gravement, un peu pédantesquement, histoire ancienne et mythologie, dieux d'Homère et de Virgile, héros de Plutarque et de Tite-Live. C'est le temps qui va de « l'antiquaire » Caylus à l'abbé Barthélemy : antiquité pendule comme il y aura un gothique troubadour. On se fait d'elle une idée convenue qui nous amuse : toutes les femmes sont nobles et belles, tous les hommes héroïques, toutes les maisons imposantes comme des temples où erre, sous les colonnes, un vide solennel. On voudrait que cette résur-

rection fût contre la « petite manière » un antidote radical. Mais on se trompe de moitié. Car voici un des plus surprenants paradoxes de l'Histoire. Il y a plus d'une antiquité en effet, on l'oublie toujours. Les anciens ont tout



Fig. 93. — VIEN. LA VERTUEUSE ATHÉNIENNE.
(D'après la gravure de Flipart).

1763. L'Antiquité alexandrine s'insinuant dans la grâce du XVIIIe siècle. Pompéi et Paris composant ensemble le goût nouveau, très piquant. La ligne se tend, le mouvement se calme, costume et mobilier archéologisent. Mais la « petite manière » reste.

abordé, tout inauguré. A côté de la Grèce héroïque et de Rome auguste, voici que les fouilles d'Herculanum font sortir du sol millénaire un monde charmant, tout prêt à pactiser avec le léger XVIIIe siècle. Il ramène subrepticement au « genre » le plus libre cette vertueuse génération qui faisait effort pour s'en affranchir! Des peintures galantes et sentimentales, des nichées d'amours, il y en a

dans les cubicules! Boucher est déjà à Herculanum. Au musée de Portici, où s'entasse ce petit monde surpris comme au saut du lit, dans les publications savantes qu'en donne la Société des Études de Naples, on découvre avec surprise un hellénisme piquant, l'art de la Grèce lasse d'héroïsme, voluptueuse et molle : l'alexandrinisme enfin, qu'on n'avait fait que pressentir. Étonnés, ravis, nos peintres d'Histoire, en qui survit sourdement l'atavisme amoureux, s'en saisissent. Aux peintures d'Herculanum Regnault prend son centaure Chiron. Mais Vien est le pompéien fieffé. C'est lui qui dérobe à Herculanum le sujet galant qui fera fureur sous l'Empire : la Marchande d'Amours (1763). Jeune Athénienne ou Jeune Corinthienne (1761), il crée le type fameux de la « Jeune Grecque », qui s'occupe à des choses légères, brodant pour l'ornement du temple ou posant une guirlande de fleurs autour d'un vase « de bronze », toujours entourée d'Amours. Il fait la mode dans cette société indécise entre l'héroïsme et la grâce. Pour rendre cet anacréontisme à la Chénier, son dessin garde du mol dans sa tension (fig. 93). « Sapit antiquum », s'écrie Diderot ravi!

On commence même à se pencher sur un des arts les plus délicats que nous ait gardés le sol antique : intailles et camées. Sur ces pierres précieuses l'hellénisme avait gravé des figurines d'élégance précise et exquise. On s'en pourlèche dans les cabinets d'antiquaires. Winckelmann, Caylus, en font des catalogues illustrés. Voici revenir pour elles l'enthousiasme du Quattrocento, alors que Ghiberti sertissait dans l'or la cornaline de « Pyrgoteles », ce châtiment de Marsyas par Apollon, qui fut le joyau de la collection médicéenne. On va donc peindre des camées, parfois, en attendant Dominique Ingres. David conçoit comme un camée colorié son tableau de Pâris et Hélène

(1785), pour le prince qui venait de faire construire cette jolie chose pseudo-pompéienne, Bagatelle. Sur la lyre même du voluptueux Phrygien il reproduit un camée



Fig. 94. — DAVID. PARIS ET HÉLÈNE.
(*Musée du Louvre*)

1788. Après le tableau romain des Horaces David veut faire un tableau « grec ». Sujet grec, nudité grecque, grâce alexandrine; Pâris et Hélène inspirés de statues hellénistiques; groupe hellénistique d'Eros et Psyché figuré en bas-relief sur un montant du lit, camée hellénistique reproduit sur la caisse de la lyre. Seul le corps de Pâris est d'après le modèle vivant. *Photo Lévy-Neurdein.*

(fig. 94). A l'extrême fin du régime la précision coupante entre dans l'art frémissant qu'avait cultivé Fragonard.

Malgré tout, c'est par son côté grave que Lagrenée, Pierre, Suvée, Drouais, Peyron, David, regardent l'antiquité. Ce n'est pas précisément elle qui nous rend graves.

C'est l'âme nouvelle, avide des grandes choses, qui choisit en elle ce qui lui ressemble. A Athènes, à Herculanum, à Pompéi, on préfère Rome héroïque; au grec et à l'alexandrin le romain robuste. Rome, quoi qu'on en dise, reste maîtresse des imaginations : elle est la Cité mystique du néo-hellénisme. Les sujets d'abord. Sans doute Socrate a ses dévots, mais la vertu républicaine de la vieille Rome en a davantage. Voici donc en groupe serré Brutus, Horace et ses fils, Cornélie mère des Gracques, Virginie, etc...! Parfois la sensibilité à la Greuze plaint le vieux Bélisaire mendiant aux portes de Rome. Jamais il n'y eut tant de Vestales, et l'on pense bien que ce ne sont pas des « Boucher »! Avec les sujets romains l'art romain lui-même, monuments et statues, exaltés par un poète éperdu, le graveur Piranèse. Ils étaient entrés dans le paysage archéologique d'Hubert Robert : comment n'entreraient-ils pas dans la peinture d'Histoire, domaine sacré des héros et des dieux?

Le style en est tout pénétré. L'ordonnance devient noble, la composition pondérée, la forme tranquille. C'est alors que naît cette doctrine, qu'il n'est de beauté que dans le calme, et que l'art grec est toujours calme, même dans la douleur. Double erreur? Peut-être. On commençait à peine à connaître les peintures des vases. Mais en tous cas c'est le grand lieu commun de Winckelmann : il régnera jusqu'à l'explosion du Romantisme. Calme est la douleur de la mère des Horaces et de la femme de Brutus, chez David. La disposition générale tourne au bas-relief, que le vrai XVIII[e] siècle avait en horreur. Devant le Septime-Sévère de Greuze, Boucher, vieilli et dépassé, s'écrie : « bas-relief! » comme on crie une insulte. Devant les Horaces, Pierre proteste : n'est-ce pas la première fois dans la peinture française qu'on ose mettre les personnages sur une même

ligne ? En revanche Diderot devant le Socrate buvant la ciguë, de Challe, fait la même constatation en exultant. On s'applique, sans y parvenir toujours, à colorier des statues. Le modèle vivant est réduit peu à peu à un exemplaire illustre, par une épuration progressive qui ressemble à l'ascension des mystiques vers le divin où ils finissent



Fig. 95. — F. VINCENT. ZEUXIS CHOISISSANT LES PLUS BELLES FILLES DE CROTONE.
(*Musée du Louvre*)

1788. Platonisme de l'idée, influence de Winckelmann. Dans les nombreux souvenirs de l'architecture (dorique de Pœstum) et de la plastique antiques persiste la grâce menue du XVIIIe siècle et la vertu du modèle vivant. *Photo Lévy Neurdein.*

par s'absorber. L'Achille de Regnault est quelque éphèbe de l'École de Polyclète. L'œuvre de David est un répertoire d'iconographie classique.

La plastique envahit donc la peinture, par réaction contre la période où baroque et pittoresque animaient nos statues. Le peinture de David est de la statuaire peinte. Au Salon de 1781 on découvre avec ravissement à la Vestale Émilie, de Suvée, « le ton du marbre ». Fermeté du

dessin et vigueur du modelé s'exagèrent déjà chez Regnault. Le genou, le fameux genou, redoutable épreuve du modelé, offre des duretés qu'autrefois le pinceau féminisé arrondissait et lissait. Alors commence à rouler dans notre peinture la « rotule des Atrides ». La draperie laisse retomber son fracas, et le coloris se ternit pour rester fidèle à la gravité du sujet, des grands modèles, et des prestigieux souvenirs. Plus de limpidité ni de transparence. Des tons sans résonances sur des dessous brunâtres ou ardoisés. Pour mesurer le chemin parcouru par la peinture d'Histoire depuis le premier tiers du siècle il n'est que de comparer les Horaces de David à la Continence de Scipion de Fr. Lemoine. Grande date dans notre histoire que l'austère tableau de David! Il ferme un monde et en ouvre un autre. La victime que les trois héros tendus vont tuer de leurs trois épées, c'est l'art charmant du XVIIIe siècle.

La peinture d'Histoire le tue plus sûrement encore quand elle s'attaque aux sujets nationaux. Nous avons nos « grands hommes » nous aussi : on commence à s'en apercevoir. C'est le moment où l'Art, après les savants comme Lacurne de Sainte-Palaye, découvre le Moyen Age. Avec lui entrent dans la peinture un réalisme d'espèce nouvelle, d'autres décors et costumes, d'autres silhouettes que celles d'Horace ou d'Hector. C'est la mort du nu, du nu sacré, objet essentiel de l'art et grande épreuve du style ; le triomphe de l'oripeau et de la couleur locale, un dessin plus accidenté, une décoloration dont ne s'accommodent pas les dieux de marbre, dorés du soleil de l'Olympe. Qu'ils soient à la Mort de du Guesclin (1777), au siège de Calais (1779), sur la place où les factieux arrêtent le Président Molé (1779), Brenet, Berthélemy et Vincent ouvrent la route aux petits peintres de l'Empire, familiers discrets du Musée des

Monuments français où vont bientôt dormir les vieilles pierres brisées par la Révolution.

Voici donc le paradoxe, du moins pour qui ne réfléchit



Fig. 96. — LAGRENÉE. LA MÉLANCOLIE.
(*Musée du Louvre*)

1785. Curieux mélange de goût classique (profil, bandeau, costume), de sentiment élégiaque, et d'impression directe du modèle vivant. Incorrection pour l'effet : genou trop loin du torse ! *Photo Alinari.*

guère (car en chacun de ses instants la vie, qui est hégélienne, unit les contraires dans une sorte d'harmonie supérieure) : le XVIIIe siècle, avant de disparaître, enfante lui-même le Davidisme et le Romantisme, frères ennemis. Cette époque féconde porte tout l'avenir, et en meurt.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE

Lente progression vers l'antique dans le goût toujours passionné de la vie. — Modelage, et influence de la peinture. — Les sculpteurs de la Femme et de l'Enfant : Falconet, Allegrain. — Un naturaliste : Pigalle. — La sculpture funéraire. — Le triomphe du portrait : J.-J. Caffieri et Houdon. — Féminité et style : Pajou. — L'esprit du XVIIIe siècle et le charme hellénistique : Clodion et ses émules. — Les derniers antiquisants.

Le succès de Bouchardon marquait l'agonie du baroque berninesque dans la sculpture française. Elle glisse maintenant vers l'antique d'un mouvement fatal, mais très lent. Le goût passionné de la vie la retient, de la vie dans sa saveur d'alors, nerveuse, frémissante, parfumée de grâce et d'amour. L'antique ? Falconet ose dans ses écrits, dans son atelier, discuter les chefs-d'œuvre consacrés par la dévotion de trois siècles. Certes il n'échappera pas, ni lui, ni Pigalle, ni Houdon, à son prestige renouvelé; mais il y a une séduction plus pénétrante que ce prestige : celle de leur temps, qui partout les enveloppe, à la Cour, à la ville, dans les salons et les ateliers, dans les expositions, dans la rue même où passe une humanité alerte.

Jamais ils ne taillent directement la pierre ou le marbre : ils modèlent avant dans la glaise, qui frémit comme de la chair sous leurs doigts. C'est l'âge d'or de la terre cuite, surtout pour le portrait-buste, où la vie physique se double de celle de l'esprit. La boulette de terre y plaque chaque fois un accent nouveau, et qui reste (fig. 97). Comme ils ne sont pas des romantiques, qu'ils songent, non à la « bra-

voure » mais à la vérité, ils l'adoucissent et l'assouplissent un peu après coup, sauf quand il s'agit des pustules de la petite vérole sur le masque énergique d'un meneur de peuples comme Mirabeau. Mais jamais la sculpture



Fig. 97. — BERRUER. BUSTE DE PHILIPPE NÉRICAULT-DESTOUCHES.
(*Ancienne collection Doucet*)

1779. Terre cuite. Belle technique du modelage dans la matière ductile. Modelé nourri, succulent, tout en boulettes.

ne fut davantage une plastique. Même dans le marbre, on la dirait malaxée plus que taillée. Leur ciseau a la démarche de l'ébauchoir, et garde à leur impressionnisme son frisson. « C'est la nature vivante, animée, passionnée, dit Falconet, que le sculpteur doit exprimer. » Qu'il la cherche jusque dans « les plis de la peau, la

mollesse des chairs, la fluidité du sang ». Du reste il ne se gêne aucunement pour demander à la peinture la souplesse de son dessin et comme le moelleux de sa substance. Ainsi qu'en Grèce au temps de Scopas ou chez nous dans la « détente » du Moyen Age finissant, la plastique recherche le charme du pinceau. Dans tous les pays c'est une étape fatale, et brève, de son évolution. Falconet transpose Coypel et Boucher, et les autres, sauf Houdon, font comme lui. La petite statuaire de Sèvres finit par ne plus faire que cela. Quand ils ne transposent pas ils cherchent d'instinct les mêmes effets : Mme Favart, de Defernex, retournée, souriante, regard aigu et très caressée, est une figure de La Tour modelée. C'est même le temps où Falconet encore affronte un joli sujet propre à la peinture : Pygmalion animant à force d'amour sa statue de Galatée. Il semblait qu'on ne pût rendre qu'avec le coloris la vie qui rosit progressivement le marbre et à mesure assouplit les membres. La plastique tente ce tour de force amoureux (fig. 98). Le bas-relief, affirme Falconet, est un tableau sculpté : aussi les anciens, voire les Grecs, n'y ont-ils rien compris quand ils l'ont taillé sans arrière-plans ni dégradations. Les modernes, affirme-t-il, ne durcissent pas ainsi la vie !

On comprend que la femme et l'enfant n'ont jamais eu plus délicats interprètes. Ce sont les sculpteurs de la marquise de Pompadour. On pourrait croire à l'influence de cette femme entre les femmes, si l'enfant, qui partage le culte universel, n'avait été ignoré d'elle. Croyons plutôt que l'art français, sortant du baroque et près d'entrer dans l'antique, recherche les doux modèles qui favorisent ses tendances du moment. Falconet, Allegrain, Pigalle même, excellent à moduler la ligne féminine, à pétrir de grâce ses courbes. Que l'on compare à ce sujet la Musique

(1752) de Falconet, qui est Mme de Pompadour, avec la baroque Poésie lyrique (1752) d'Adam, toute déjetée par le maniérisme. C'est au bain surtout qu'ils cherchent

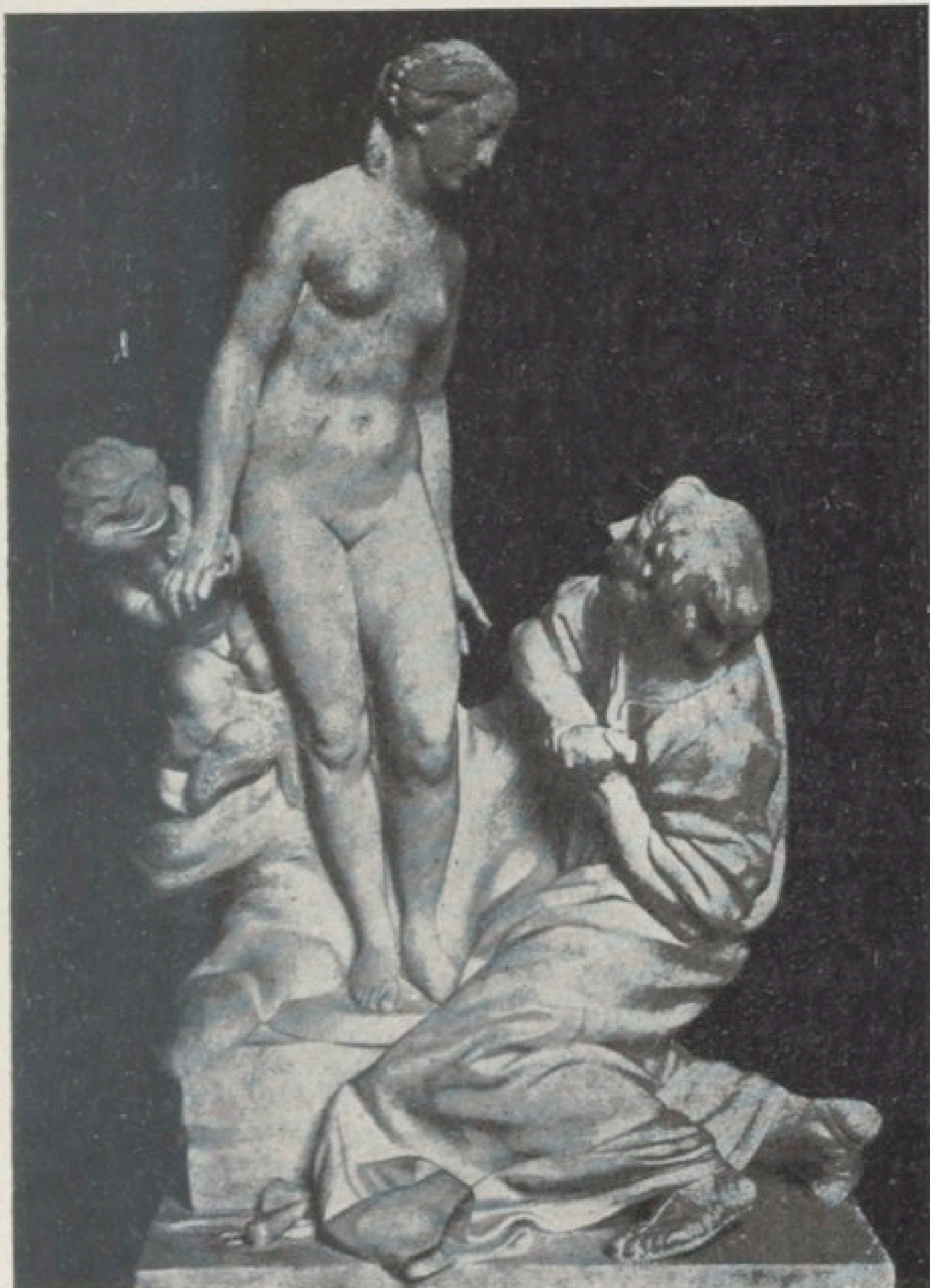


Fig. 98. — FALCONET. PYGMALION ET GALATÉE.
(*Collection Ambatileos*)

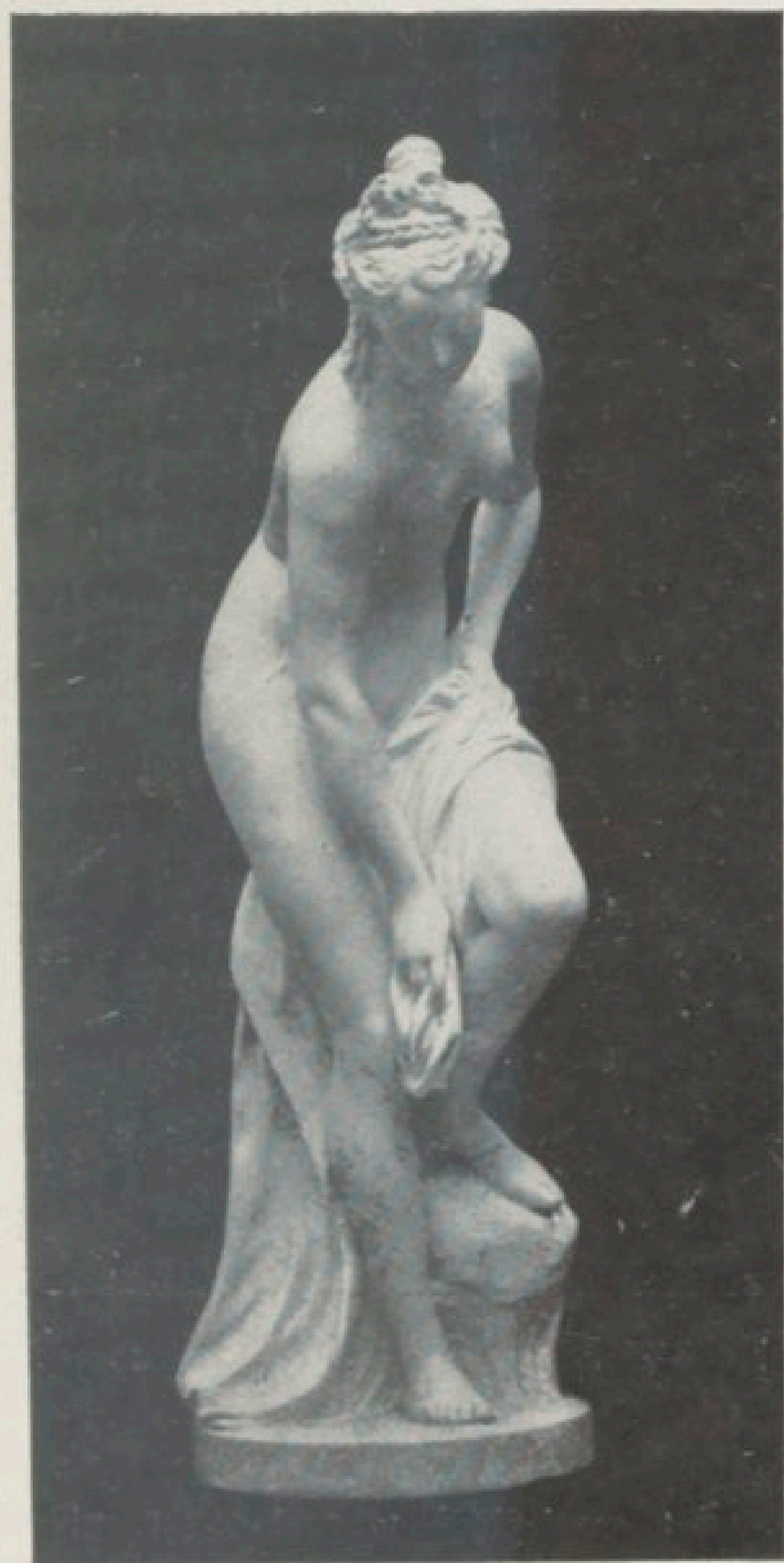
1763. Marbre. Légende grecque aimée des artistes du XVIIIe siècle : le sculpteur animant sa statue à force d'amour. Audace de la plastique à traiter un sujet qui, par l'idée de la vie qui vient et gagne, semble fait pour les ressources du coloris. L'effet demandé ici aux délicatesses épidermiques du modelé et aux nuances du mouvement.

amoureusement la femme. Diane ou Vénus, le trop facile Allegrain la saisit quand elle s'essuie au sortir de l'eau, ployée comme un jonc (fig. 99). Vieux thème aimé des Grecs, et toujours jeune. C'est l'Anadyomène éternelle. Il est captivant de voir comment le XVIIIe siècle assouplit le

rythme et attendrit la forme. Sa curiosité de la vie va même plus loin que les anciens : avec Falconet, il la surprend au moment précis où elle va entrer dans l'eau, qu'elle tâte du bout du pied. Il suit de bas en haut le frémissement que lui communique la fraîcheur du premier contact. Une onde parcourt le joli corps de sensitive (fig. 100). Si la sensation qu'exprime le mot ondulation est transposable dans la plastique, c'est la fameuse Baigneuse qui la réalise : fameuse, non seulement parce qu'elle a jailli du milieu comme une fleur spontanée, mais parce qu'elle est désormais le type d'une vision de la jeune femme. On le retrouve dans l'exquise Ronde des Heures, qui s'enlace autour de la pendule Camondo pour faire aux délicats épicuriens la vie heureuse. Quel don du dessin souple et de la forme enveloppée a formé ces sœurs ennemies des Parques! Les petites Aphrodites exhumées des nécropoles d'Alexandrie, de Smyrne et de Myrina, et qui incarnaient une pensée analogue, ne sont pas plus fines. Le « sfumato » baigne les traits de la Baigneuse d'une suavité qu'avaient seuls pratiquée à ce degré nos imagiers de la « détente » à la fin du Moyen Age. Quand le « style » et le sentiment viennent vers 1760 s'insinuer dans cette grâce amoureuse, c'est une note nouvelle ; ils donnent à la Douce Mélancolie de Falconet (1763) la saveur d'un mélange ineffable : tenue antique et douceur moderne, du Greuze et du grec.

Même chose pour l'enfant. Il pullule autant que dans la peinture. Mais que de différences selon le père! Ceux de Falconet, mièvres, d'un travail spirituel où reste (dans le modelé en terre) l'accent creusé par l'ébauchoir, sont tout prêts pour le biscuit de Sèvres (fig. 101). Ils ont été pétris en foule dans l'argile, puis dans la pâte tendre ou dure : ce sont les « enfants Falconet », si accordés à l'esprit du

temps qu'ils deviennent article industriel. La fabrique fondée par M[me] de Pompadour et dont l'atelier de sculpture fut dirigé par Falconet lui-même, a peuplé de leur minauderie les derniers meubles chantournés.



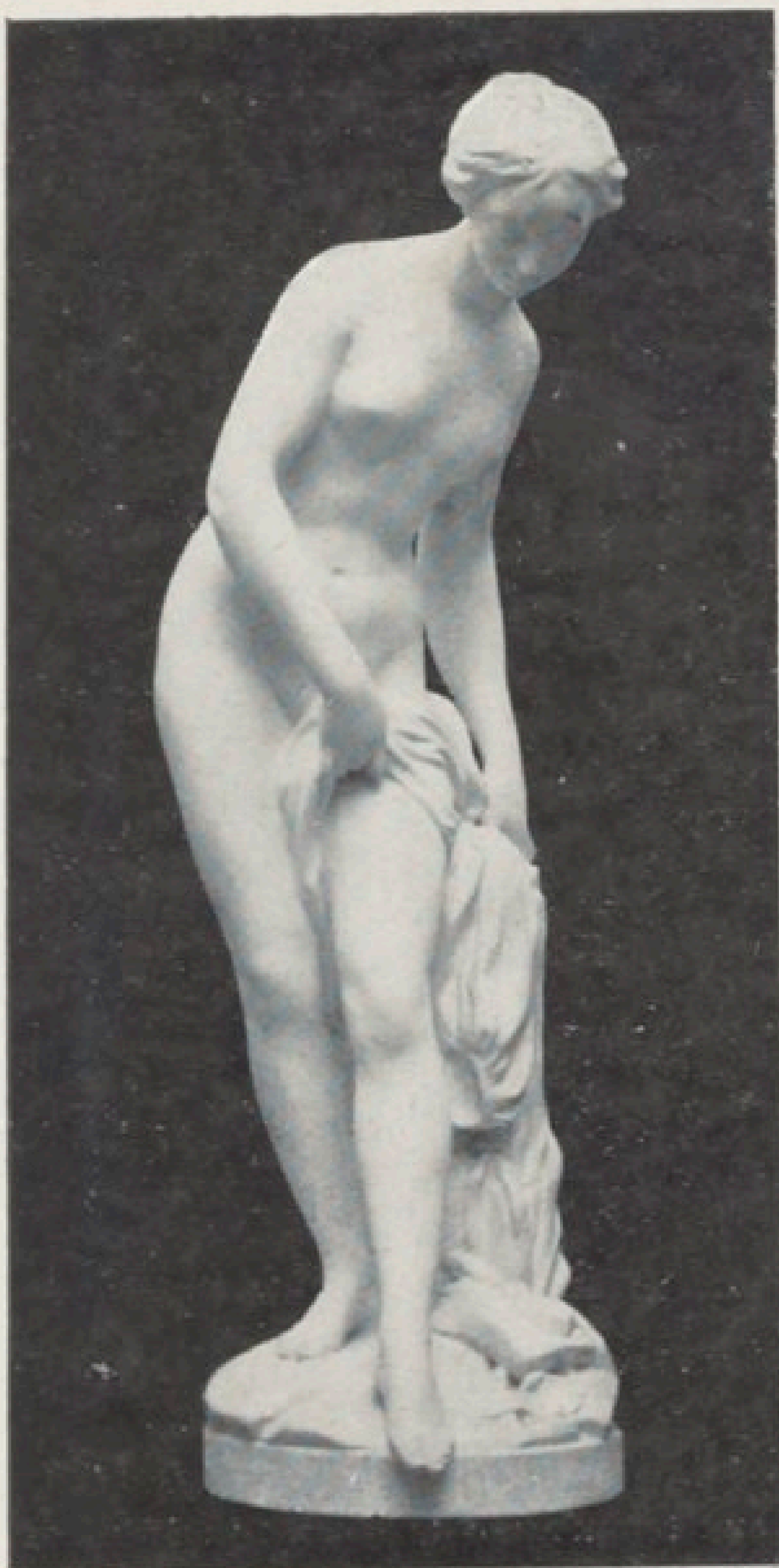


Fig. 99 et 100. — ALLEGRAIN. VÉNUS AU BAIN, 1760. FALCONET. BAIGNEUSE, 1757. (*Musée du Louvre*)

Deux sculpteurs de la femme, selon le goût de M[me] de Pompadour. Rajeunissement du vieux motif de l'Anadyomène. Sens de la grâce souple, du frisson de la chair, et, surtout chez Falconet, don de « l'enveloppe » jusqu'au « sfumato ».

Ceux de Pigalle n'ont pas tant de sous-entendus. L'Enfant à la Cage (1749), à l'Oiseau Mort (1784), au Nid, a beau se souvenir de Greuze : il reste râblé, tout en plis et bourrelets, très nature (fig. 102). Il n'est pas fait pour Sèvres.

Qu'on ne s'y trompe pas du reste : cet art aimable,

prompt à la statuette de salon, se hausse à la vraie grandeur. La souplesse est un don du siècle. Falconet commence par le baroque de son Milon de Crotone, tumultueux souvenir de Puget, et finit par le monumental Pierre le Grand, qui encore aujourd'hui cavalcade héroï-



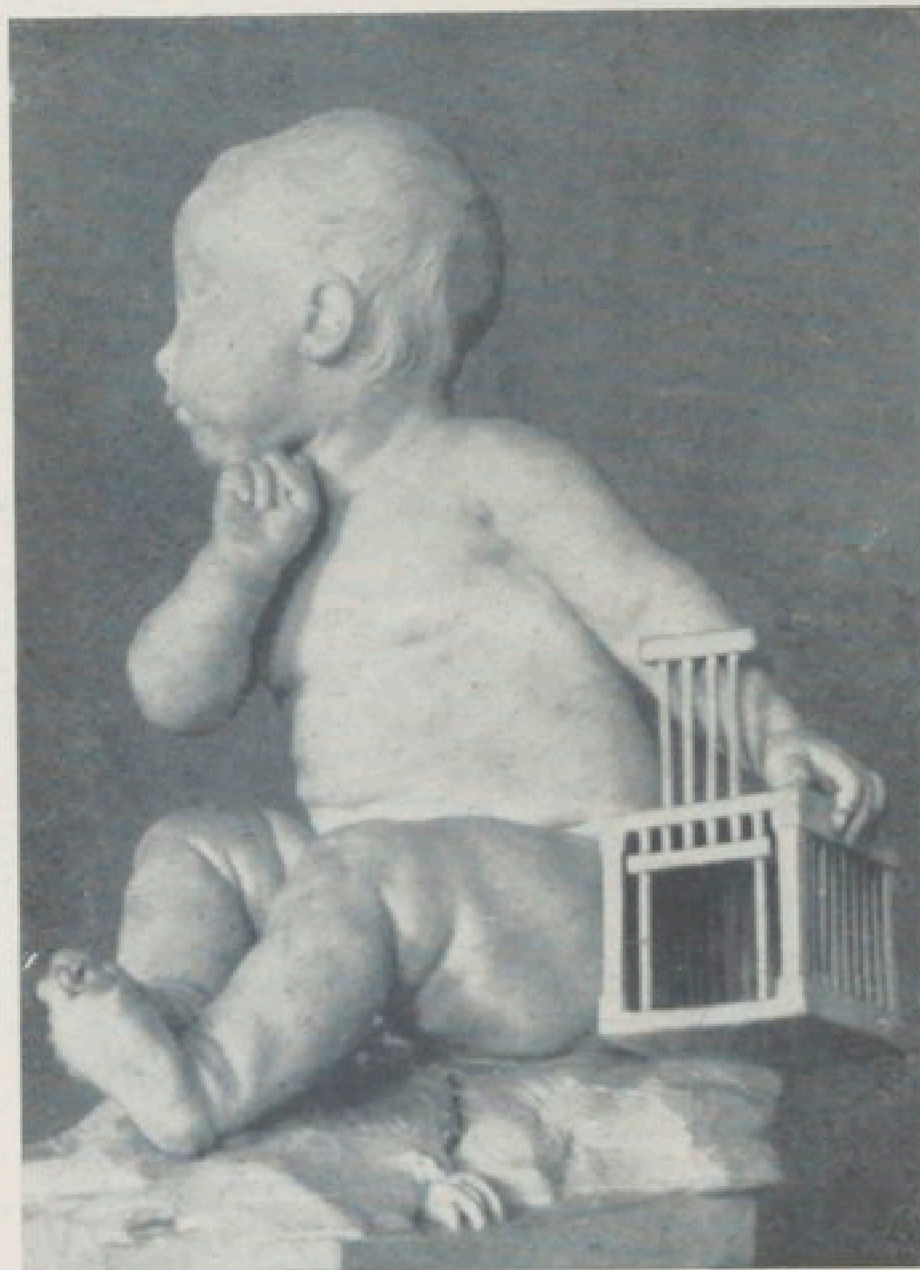


Fig. 101 et 102. — FALCONET. L'AMOUR MENAÇANT. PIGALLE. L'ENFANT A LA CAGE. MARBRE, 1749.

(*Musée du Louvre*)

Deux tempéraments d'artistes. L'enfant de Falconet, mythologique, galant et spirituel, contrastant ses mouvements, de modelé pur et un peu froid. Marbre, 1757. — L'enfant de Pigalle : naturalisme sain et vigoureux, modelé élastique et frais. Marbre, 1749.

Photo Bulloz.

quement sur une place de Saint-Pétersbourg. Pigalle, lui, n'a pas seulement la grandeur, il a la force. Parti de « l'antique » petite Joueuse d'osselets (1736-1739), qu'il copie finement au palais Colonna, il met en scène sur le tombeau le plus grandiose de l'époque la dramatique descente du maréchal Maurice de Saxe dans la mort (1753-1770). Sur le monument de Reims il assied au

milieu des ballots le Commerce, débardeur nu si vrai, si vivant, que le peuple qui reconnaît un frère l'appelle familièrement le « Citoyen ». Son audace virile ne connaît plus de bornes quand il a devant lui, non plus la



Fig. 103. — PIGALLE. MONUMENT DU COMTE D'HARCOURT. (*Notre-Dame de Paris*)

Commandé en 1774. Sculpteur robuste, qui manque parfois l'Allégorie, mais réussit toujours la réalité immédiate et vivante : ici le mourant et la Mort. Persistance du dramatisme macabre dans la sculpture funéraire. *Photo Atget.*

mort ou l'allégorie, mais un de ces vivants illustres avec lesquels, pense-t-il, il ne faut pas mentir. Son Voltaire (1770-1776) est nu : c'est bien l'esthétique académique quand il s'agit d'un grand homme. Mais quelle nudité! Au lieu de généraliser, d'héroïser le grand vieillard, elle le

particularise, accumule les veines et les plis fâcheux. Elle le décharne avec un tel acharnement que cette pièce anatomique met en fureur le modèle et en joie le public. Mr de Voltaire en « écorché »! Réaliste puissant en fin de compte, dont la facture très libre s'exerce dans une science infaillible du modelé!

Après 1770, antique et sentiment modèlent le goût de plus près. L'antique surtout. Il était déjà pour la peinture le conseiller de la « grande manière ». Mais pour guérir de l' « esprit de vertige » qui chantournait les formes chez les Adam et les Slodtz, la sculpture devait plus spontanément qu'elle se tourner vers l'époque qui eut entre toutes le don plastique, nous a laissé un peuple toujours vivant de statues et de figurines, et conçoit plastiquement même la forme peinte sur les parois des cubicules. Ce n'est pas que le sculpteur, quand il est devant sa selle, au travail, regarde tel ou tel modèle illustre hospitalisé au Vatican, au Louvre; mais son imagination vit dans leur atmosphère. De plus en plus il voit des attitudes calmes, des plans simplifiés, un modèle sobre, des lignes épurées, des figures un peu généralisées. Mais sans abdiquer jamais son temps ni son pays, ni lui-même. On ne sait vraiment comment définir pareille complexité, qui est savoureuse. Il accommode l'antique à la parisienne, comme faisait Vien. Témoin ces nombreuses Vestales, en qui Caffieri, Houdon, Chinard, etc... réunissent trois de leurs recherches : le goût antique, le charme féminin, et l'expression sentimentale de qui ne peut connaître l'amour qu'en violant son vœu. Il est même des genres où ils ne pensent presque plus à l'antique.

Ce n'est pas dans la sculpture funéraire. La gravité de la mort incline au goût classique. Moins de dramatisme qu'avant, moins de macabre, des draperies moins cla-

quantes. On dirait qu'un peu de la paix des Champs-Élysées enveloppe ces finales. Le défunt disparaît presque, ce qui est de l'euphémisme. Le plus souvent il n'est qu'en



Fig. 104. — PIGALLE. MAUSOLÉE DU MARÉCHAL DE SAXE.
(*Église Saint-Thomas, Strasbourg*)

1753-1770. Grandeur de la conception, un peu théâtrale mais émouvante. Froideur des allégories, mais excellence de la Mort, vue et traitée largement, et du Maréchal, qui garde en défiant l'ennemi le rythme de l'Apollon du Belvédère défiant le serpent python.

portrait-médaillon, au-dessus d'une urne antique elle-même posée sur une colonne « antique » où s'appuie l'Amitié qui se désole avec décence. Les plis de son beau

drapé pleurent en cadence autour d'elle. Quand il s'agit d'une femme aimée le sentiment attendrit parfois ces scènes jusqu'à l'élégie, comme au petit projet de monument à M[me] Favart, de Caffieri (1774). Même à un caniche à un oiseau chéri, à Fifi, on élève un monument qui est à l'échelle : minuscule. Le XVIII[e] siècle a l'esprit alexandrin : en chaque nation le rythme perpétuel de l'art ramène cette phase délicate. Mais cela n'empêche pas le coup d'aile. Pigalle, au mausolée du comte d'Harcourt (1776) à Notre-Dame, reprend encore la tradition du réalisme macabre et mouvementé ; la mort y est encore un coup de théâtre (fig. 103). Mais au tombeau du maréchal de Saxe, le vainqueur de Fontenoy, il y a quelque chose de plus que la mise en scène : Épopée et Thrène y associent leurs grandeurs (fig. 104).

Mais le portrait l'emporte, et plus que jamais. Naguère ni Falconet, ni Pigalle n'étaient à proprement parler des bustiers. Voici que le buste pullule, et c'est dans ce « morceau », plus que dans la statue, que désormais les grands artistes se révèlent. Il y a même ici une sorte de paradoxe historique : c'est au moment où l'influence de l'antique, le goût du style, c'est-à-dire du général et du correct, se répand, que foisonne le genre qui est par vocation la vie vivante, par conséquent l'individualité et le caractérisme. En fait le portrait est à peine touché par l'antique : il ne l'est pas chez Caffieri, il l'est légèrement chez Houdon. La nudité fréquente du cou et de la poitrine, qui sied au héros, le calme dans le port de tête, la simplicité du costume parfois jeté sur les épaules, en draperie généralisée, une préférence croissante pour les bustes masculins, que le culte des Grands Hommes multiplie en cet âge de la Philosophie, c'est tout, et c'est bien peu à côté de la marque proprement contemporaine.

Dans toutes ces effigies en effet on reconnaît sans doute celui qui a posé, mais aussi, par une soudaine évocation, son époque. Sauf le cas des hommes de guerre et de gouvernement, elles ne cherchent plus la grande allure décorative, mais l'intimité. Par la grâce de Rousseau, de



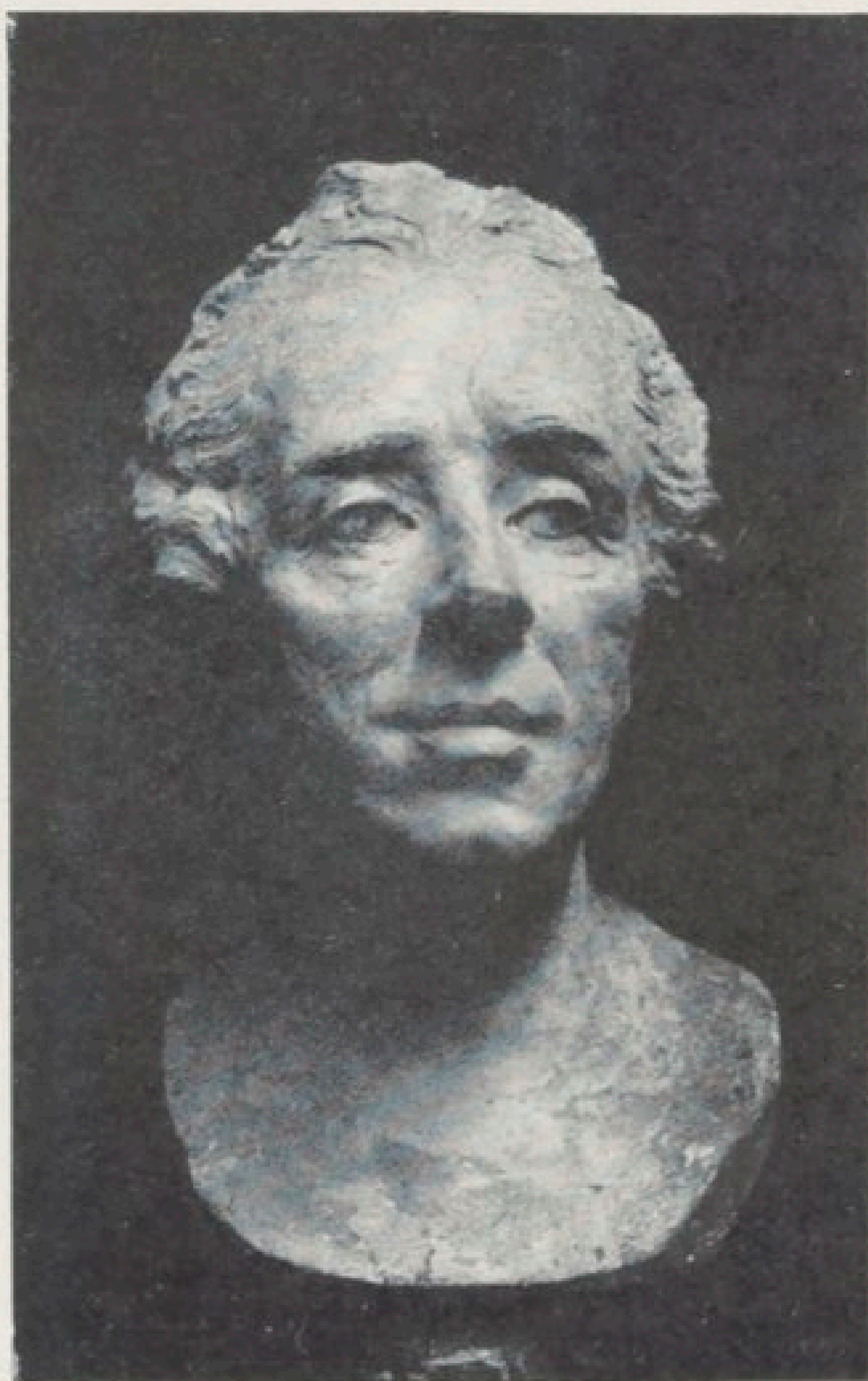


Fig. 105 et 106. — PIGALLE. BUSTES DU NÈGRE PAUL ET DE THOMAS-AIGNAN DESFRICHES
(*Musée d'Orléans*)

Deux terres cuites : touche pittoresque, et caractérisme. *Photos Bulloz.*

Diderot et de Greuze, le modèle est « nature », sans façon, saisi le plus souvent dans la conversation familière, à l'impromptu, surtout quand il s'agit d'un homme de lettres ou d'un artiste. Le portraitiste a même un faible pour l'aspect bourgeois, voire plébéien : col de chemise entr'ouvert et cravate dénouée, qui sont, comme on sait, marques de bonhomie. Sous le doigt de Houdon, le grand Franklin

a l'air pasteur, et tout confit en simplicité. Deux quasi-nouveautés sont significatives : le front largement découvert et les yeux. Voilà pour le portraitiste l'occasion de ce qu'il recherche avant tout : l'expression intense de la pensée. Dans les yeux surtout. Comment elle trans-

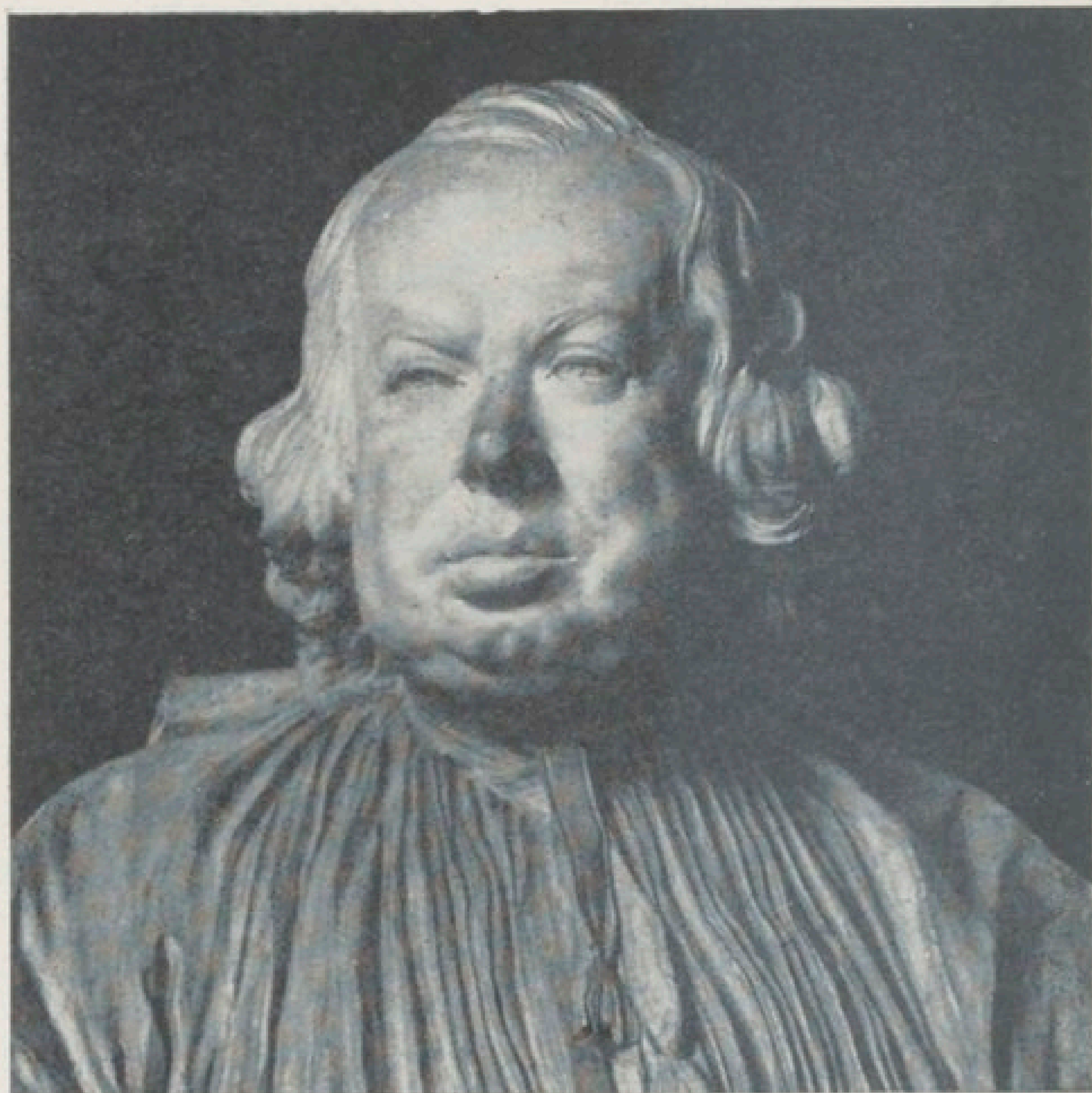


Fig. 107. — J.-J. CAFFIERI. BUSTE DU CHANOINE ASTRONOME PINGRÉ. (*Musée du Louvre*)

1788. Buste du meilleur technicien de la terre cuite avec Houdon. Souplesse et esprit du modelé dans la ductilité de la matière. Boulette de glaise et coup d'ébauchoir restent partout en accents qui font le caractère aigu de la physionomie. *Photo Bulloz.*

figure la matière, marbre ou terre, comment l'outil va la chercher au fond de la prunelle, tel est l'intérêt de cet art merveilleux. On est étonné du soin qu'ils prennent tous de la faire jaillir en éclair, fût-ce de malice comme chez le chanoine Pingré (fig. 107). Tous ces bustes sont des offrandes passionnées à l'intelligence, que l'Encyclopédie déclare reine du monde. Vraiment la technique du regard est surprenante chez ces iconographes de Voltaire,

de Diderot et de Buffon. Un même artiste comme Houdon la varie à l'infini suivant la cérébralité du modèle.

Nous voilà loin de l'antique, du moins tel qu'ils se le figuraient. Car nous savons, nous aujourd'hui, que dans



Fig. 108. — J.-J. CAFFIERI. BUSTE DU SCULPTEUR VAN CLÈVE.
(*Musée du Louvre*)

Saisi en coup de vent dans l'argile par le plus fougueux des bustiers. Vivacité du retournement, esprit du sourire, pittoresque de l'exécution : portrait pénétrant d'un confrère par un confrère. *Photo Alinari.*

les orbites maintenant nues comme des globes éteints les prunelles, peintes, émaillées ou gravées, pointaient leur éclair. Tel portrait du musée de Naples a la vie d'un La Tour. Mais le XVIII[e] siècle l'ignorait. C'est donc infidélité chez lui d'éveiller cette lueur phosphorée dans les yeux

d'un Voltaire, d'un Diderot, même d'une Mme de Fonville. Avec cela vibrante est la chair. Pour le poli ou le râpeux, ébauchoir, mirette, ripe ou rifloir font merveille. Une spatule sollicite délicatement dans l'argile molle le fil des cils et des sourcils, les frisons de Frisette, même le flou de la masse. C'est d'un très beau métier. Réalisme? Sans doute, mais qui finit par se dépasser lui-même. La Nature dans sa moyenne n'a pas ce caractère saisissant. Par le choix de l'effet, par l'angle d'incidence, par l'intensité de l'expression, par la puissance du rendu, la vérité s'élève à l'art souverain.

J.-J. Caffieri a la fougue. Dans ses portraits directs, Rameau, Piron, J.-B. Rousseau, surtout le chanoine Pingré modelé en boulettes dans sa graisse de fin gourmet, elle s'est échauffée au contact de la vie. Elle emporte dans l'effet général tous les détails de l'analyse la plus raffinée, on ne les voit plus. La tête du sculpteur Van Clève : une flamme dans le vent (fig. 108). Voilà bien pourquoi il aime les intellectuels : leur physionomie a plus de feu. Il les aime même rétrospectivement. Il s'est fait une étonnante spécialité de portraits historiques, Corneille, La Fontaine, Molière, Rotrou... Certes, il veut s'appuyer sur la vérité : il les modèle d'après des peintures authentiques, Corneille d'après Le Brun, Thomas Corneille d'après Jouvenet, La Fontaine et Boileau d'après Rigaud, La Chaussée d'après La Tour, et c'est pour nous une chance de pouvoir saisir les modalités de cette interprétation d'une peinture par un sculpteur. Mais leur pittoresque ne va pas sans convention. Le portraitiste exprime surtout l'*Idée* qu'il se fait du grand homme qui n'est plus, et la cristallise dans une étude de « caractère ». Molière (1785) l'Observateur aigu, Rotrou (1782) le Poète-mousquetaire, sont des effigies décoratives, lyriquement enlevées, presque

oratoires comme un discours public dans l'enthousiasme d'une commémoration (fig. 109).

Qu'on n'attende pas de Houdon cette étincelante insincérité. C'est un réaliste radical. Il ne rend que ce qu'il a vu. Dans ces conditions il faut voyager. S'il portraiture les



Fig. 109. — J.-J. CAFFIERI. ROTROU.
(*Comédie-Française*)

Portrait rétrospectif d'après une peinture. Plus froid, bien que de fière allure. Plutôt que Rotrou, c'est l'idée que Caffieri se fait du poète-mousquetaire. *Photo Lévy-Neurdein.*

princes russes, c'est qu'ils sont de passage à Cosmopolis, c'est-à-dire à Paris. Mais pour la statue de Washington il traverse l'Océan, prend ses mesures, fait des études, et revient pour l'exécution, le tout en quelques mois. Rien dans son art qui soit nouveau, que lui-même; mais c'est presque tout. Il va aux limites de l'expression, sans chercher l'effet, par la toute-puissance de sa sincérité dans le

rendu de la vie. On ne sait de quels mots définir cet art sans parti pris, sans présomption, qui ne va jamais au delà mais ne reste jamais en deçà. Houdon n'est pas poète. L'hiver pour lui, c'est la célèbre Frileuse (1783), et cette Frileuse n'est qu'une jolie « chute de reins ». Que l'on

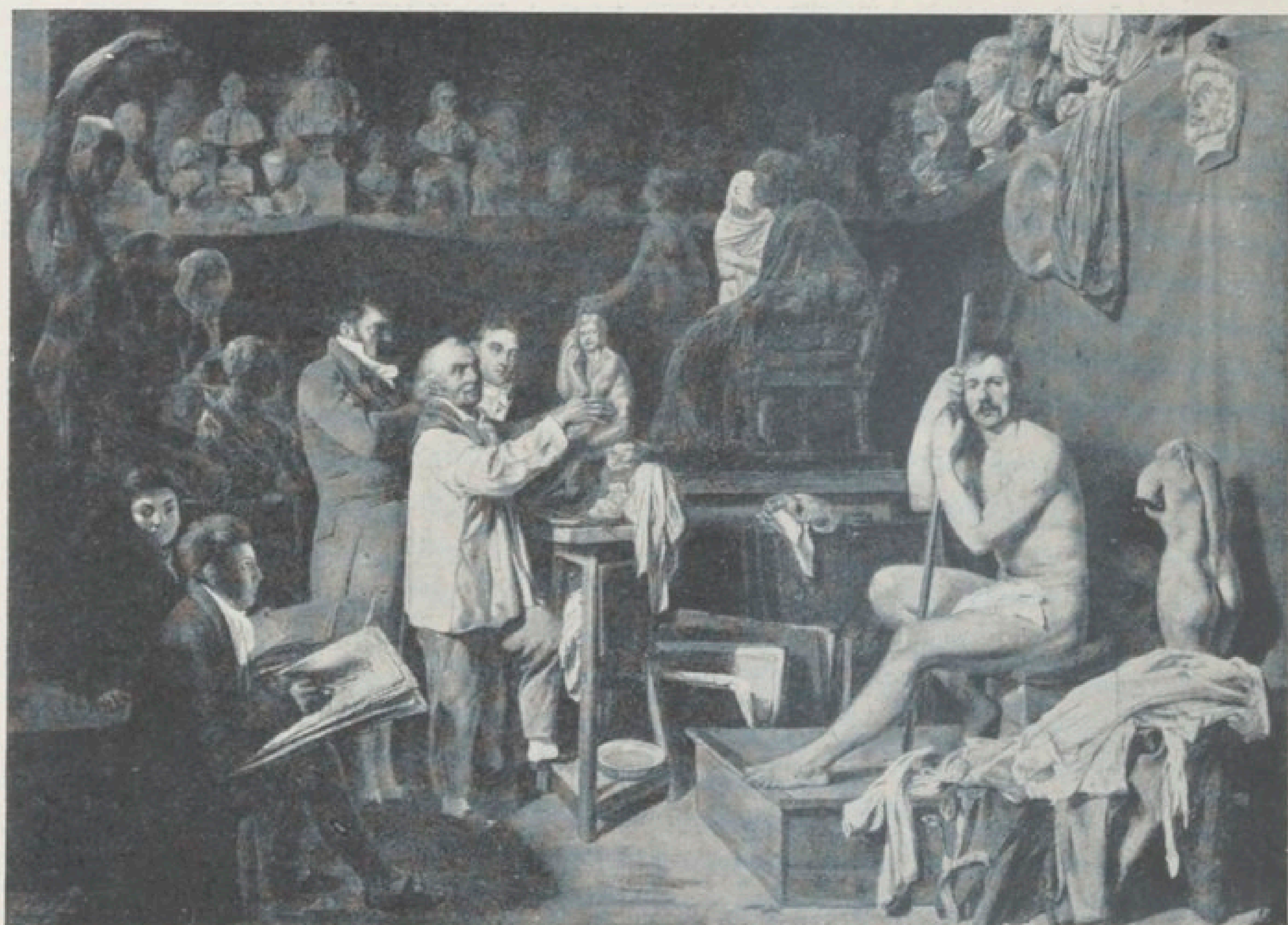


Fig. 110. — BOILLY. L'ATELIER DE JEAN-HOUDON.
(*Musée de Versailles*)

Un seul antique, et relégué. Le roi de cet atelier, c'est le modèle vivant. Houdon au travail : modelant la masse d'argile sur la selle, à coups de pouce, les yeux fixés sur le modèle. Revue glorieuse de ses œuvres entre l'Ecorché et le Voltaire. *Photo Lévy-Neurdein.*

compare avec le vieillard crispé de Coysevox à Versailles!

Mais dans ses portraits, vie et caractère, tous les caractères, l'aménité souriante, la bonhomie, la hauteur, l'esprit, la pensée la plus spéculatrice, sont rendus absolument. Et ce qui nous étonne, c'est que le travail, qui vibre d'accidents, reste large. Son audace pourtant ne recule devant aucune des petites réalités qui font la figure individuelle, celle qu'on n'oublie plus. Magistrats? Voici

Caumartin, gras, souriant en sa peau plissée. Hommes politiques? Voici Mirabeau, tête de lion brusquement jetée en arrière, et criblée de petite vérole (1791). Les



Fig. 111. — HOUDON. STATUE DE VOLTAIRE.
(*Comédie-Française*)

Marbre, 1781. — Art aussi dynamique que le Moïse de Michel-Ange : il suggère le mouvement qui va se faire. Figure et mains, chefs-d'œuvre de modele fouillé et fouaillé dans la sénilité, en opposition avec la largeur de la draperie. Vieillard en robe de chambre, mais aussi philosophe en toge sur siège à l'antique. Le familier s'achève en généralisation « héroïque ».
Photo Lévy-Neurdein.

bras manquent, mais le geste dominateur des foules est suggéré. C'est la suprême victoire de l'art : évoquer à la pensée ce que les yeux ne voient pas. Les grands hommes de l'actualité? Voici le bon presbytérien Franklin, dont la pensée sous ce large cerveau crée un Nouveau Monde.

Les intellectuels? Il les a beaucoup recherchés parce qu'imprégner d'esprit la matière est l'œuvre plastique par excellence. Diderot ouvre la bouche : il parle (audace toujours dangereuse en sculpture). Voici le prognathisme de d'Helvétius, et le sec Voltaire, modelé presque sans matière en plusieurs bustes, surtout dans la statue de la

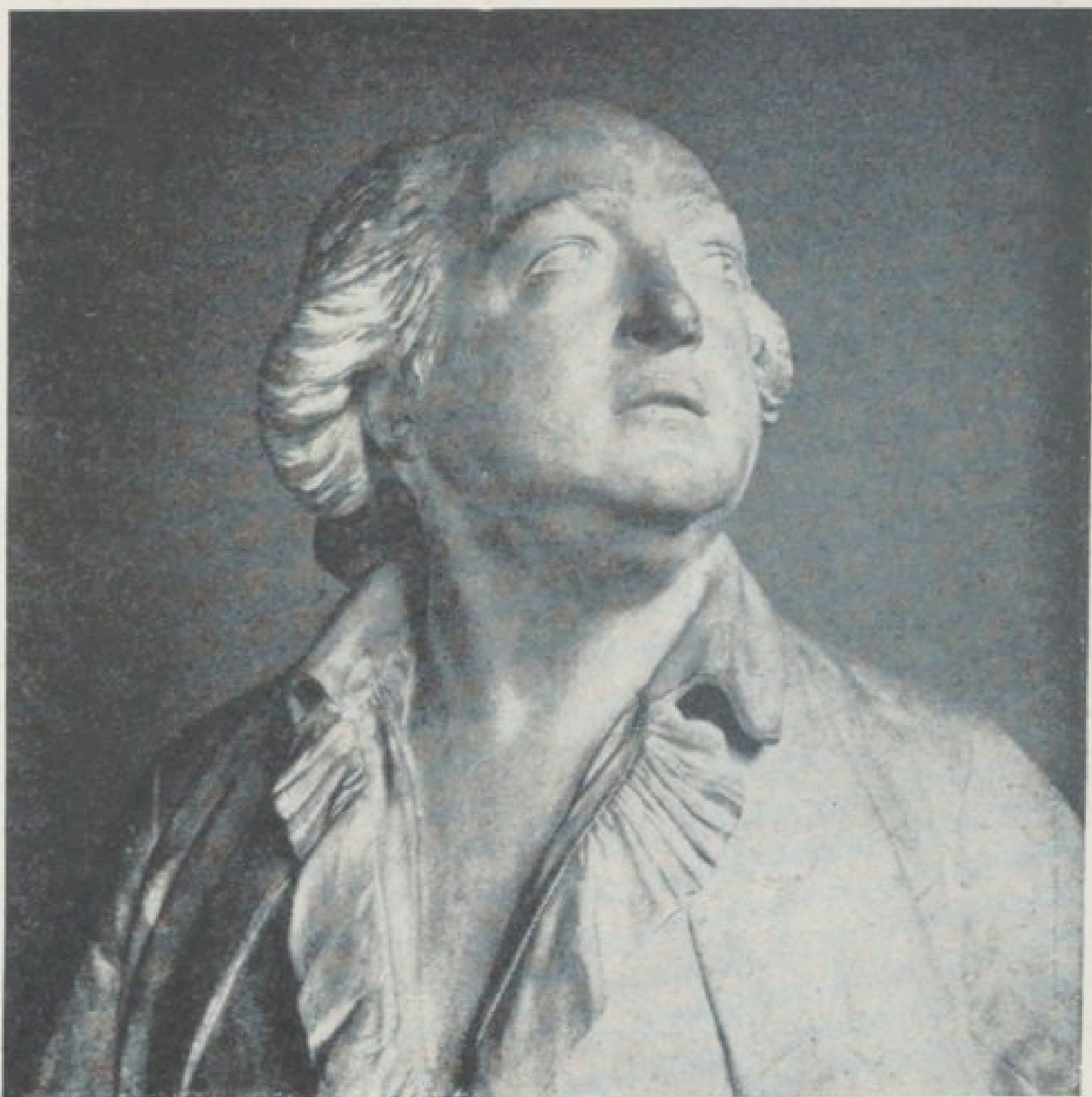


Fig. 112. — HOUDON. CAGLIOSTRO (PLATRE).
(*Marbre au Musée d'Aix-en-Provence*)

1785. Tête d'expression. Le portraitiste-bustier des grands hommes aborde la figure du thaumaturge. Chemise ouverte, tête en arrière sous la lumière, front largement découvert, yeux au ciel, où le ciseau a ménagé en clair le point visuel. Technique savante au service de l'Inspiration.

Comédie-Française où frémissent deux instantanés : la flèche du mot lancé, et le mouvement du corps qui se soulève (fig. 111). Pourtant, ce n'est pas encore le triomphe de Houdon : comme toujours, c'est la vie la plus proche de lui, l'amitié, l'intimité, la famille, qui lui réussit le mieux. Le cœur alors conduit le pouce quand il caresse la glaise ou travaille le plâtre original. Les

deux petits Brongniart (terre cuite), Mme Houdon et Sabine (plâtres), tous souriant à la vie dans leurs fossettes, font absolument oublier l'art (fig. 113).



Fig. 113. — HOUDON. BUSTE DE SA FEMME.
(*Musée du Louvre*)

Plâtre original. Salon de 1787, de la série des portraits de famille et d'intimité. Art qui reste libre et large dans l'observation la plus aiguë, et vivant dans l'expression de ce qui se fige le plus vite : le sourire. *Photo Alinari.*

Et pourtant, dans tous ces portraits, c'est une technique très personnelle qui crée notre illusion. Pas de polissure; partout l'outil laisse un accent. Plus la matière est molle, plus elle a de fraîcheur, et aussi de relief : témoin les petits Brongniart. Houdon est le maître de la terre cuite

et du plâtre. Il n'y a qu'à le voir, sur le curieux tableau de Boilly, devant sa selle, les doigts sur la statuette de glaise et les yeux allant prestement d'elle au modèle qui pose. Un coup d'outil très profond peint l'œil : une sorte de virgule, percée en vrille, reste suspendue sous le rebord de la paupière. Avant lui on dessine la prunelle : lui, la creuse. Avec cela rien de menu : Houdon ne modèle pas à la boulette, mais par grands plans. Aussi n'importe lequel de ces bustes peut affronter l'espace, sous une arcade, dans un jardin : il ne perd rien (fig. 110).

Voilà l'artiste possédé de son temps et qui s'en empare à son tour pour l'éterniser. L'antique lui murmure bien quelques conseils, par instants, mais comme toujours c'est au début et à la fin, quand la personnalité du maître ou se forme ou décline. Dans les années romaines il avait contribué avec le souvenir de Michel-Ange à modeler le classique Écorché (1767), l'académie vivante du Saint Jean-Baptiste (1768) et le calme et large Saint Bruno. La sérénité antique s'est aidée de la paix monacale pour composer ce dernier compromis, que conseillait d'ailleurs l'émouvant monument où le Saint devait habiter et habite encore sa niche : Sainte-Marie-des-Anges, église des Chartreux, qui n'est autre que la grande salle des Thermes de Dioclétien. En tous cas, pour mesurer le chemin parcouru par la sculpture en trente ans, il n'est que de comparer ce puissant Saint Bruno à l'acrobate de Slodtz (fig. 114 et 115)! Puis, bien avant dans sa carrière, vers 1780, quand l'art français se tourne résolument vers le monde antique pour retrouver le rythme, Diane (1778) et Apollon (1783) reprennent vie sous son ciseau. Ces immortels sont encore d'un modernisme bien aigu, bien XVIIIe, mais ils font effort vers la pureté, la régularité, vers « l'idéal » qui sied aux dieux. Le grand Houdon n'avait pourtant pas besoin de se hausser

pour avoir le style! Seulement il ne se doutait plus qu'il y en a deux : celui de l'académisme vers lequel sa vieillesse évolue, celui du vrai condensé dans le « caractère », qui a fait sa grandeur.





Fig. 114 et 115. — M. ANGE SLODTZ. SAINT BRUNO. (*Basilique de Saint-Pierre, Rome*) — HOUDON. SAINT BRUNO. (*Sainte-Marie-des-Anges, Rome*)

Deux époques, deux plastiques. 1730-1747, art baroque, pittoresque et remué. — 1766, art d'ampleur et de gravité. C'est toujours Rome qui est la conseillère, mais là la Rome berninesque, ici la Rome antique telle qu'elle s'offre aux Thermes de Dioclétien (Sainte-Marie-des-Anges) où le Saint Bruno occupe toujours sa niche. *Photos Alinari.*

Après ces coryphées il est presque inutile d'évoquer d'excellents artistes qui ne sont que bien doués. Pajou est cependant un cas curieux pour l'historien. Que devenir quand on est sollicité par le réalisme à la française, par

le sentiment à la Rousseau et par la « correction » antique ? Mais il a trouvé son salut. Moins lyrique dans ses portraits que Caffieri, moins pénétrant que Houdon, plus qu'eux il aime la femme, et la moiteur de sa chair. Aussi la découvre-t-il très largement. Il est le maître des belles



Fig. 116. — PAJOU. PSYCHÉ ABANDONNÉE.
(*Musée du Louvre*)
1785. Marbre. Équilibre délicat entre l'audace naturaliste et la généralisation à l'antique.

gorges. Son plus beau buste est cette fière du Barry (1773), d'une crânerie gamine, dissimulant sous une aristocratie empruntée sa vulgarité d'aventurière. Moins on est robuste plus on subit les influences du milieu; il devait donc bien plus que Houdon sacrifier à l'antique. Par la « pureté » du style, Psyché abandonnée (1785-90) élève jusqu'à la noblesse mythologique une jolie fille d'Opéra. Mais cette grecque pleure comme un Greuze (fig. 116).

A mesure que s'avance le siècle l'antique gagne du terrain. La France se grise du général dans les formes comme dans les idées. Elle s'ouvre en tout aux leçons de Sparte et d'Athènes, pense et voit les choses sous l'aspect de



Fig. 117. — CLODION. MÉDAILLON TERRE CUITE.

Art alexandrin, qui modèle en clair-obscur avec la légèreté du pinceau, et voit la forme non seulement dans sa plastique mais dans son ambiance, bien qu'il l'isole parfois d'un sillon creux.

l'éternel et de l'universel, et se dispose à codifier pour le monde entier les droits de l'homme, de l'Homme en soi. Heureusement l'art est concret, il vit de la vie, il ne prend que quelques gouttes de cette ivresse d'abstraction. Elle ne suffit pas à refroidir la jolie statuette d'appartement que répandent Clodion, Boizot et son élève Marin. Celle-ci allie dans une mesure inanalysable le charme de France

et le style « grec ». Chose curieuse, ce dernier ne gêne en rien sa joliesse ni ne la grandit. Cela prouve tout simplement qu'il y a une antiquité alexandrine, qui n'impose pas la grandeur. Elle reste donc petite et menue, non seulement de proportions, mais d'effet, tout à fait à l'échelle de l'étagère ou du bonheur-du-jour. Féminine de sujets, voluptueuse d'instinct, c'est dans la cire et l'argile, puis dans le biscuit qu'elle cherche la souplesse. Mais cette sensualité piquante se mythologise toujours : humanisme et archéologie ne font qu'ajouter à sa saveur.

Clodion est un délicieux hellénistique. Ses groupes de bergers, de faunes et faunesses nus comme à l'Age d'or, se trémoussent avec une impudeur ingénue. Leur goût fait penser, toutes réserves faites, aux statuettes d'Asie Mineure du IIIᵉ au Iᵉʳ siècle. L'Escarpolette est un groupe de terre cuite alexandrin, pénétré de l'esprit qui suscita les fleurs de l'Anthologie aux mains de Méléagre et les peintures rouges aux cubicules de Pompéi. Mais ils sont pétris dans l'argile avec un sentiment plus exquis de la chair. Celle-ci frémit sous la touche, sous l'attouchement ; et l'on discerne encore la trace des doigts qui l'ont tendrement modelée, parfois même tel sillon indiscret que n'osa jamais l'ébauchoir des coroplastes grecs. Ce mélange de grâce voluptueuse du XVIIIᵉ siècle et de goût pompéien (Clodion est très influencé par Pompéi) est quelque chose d'unique entre Boucher et David (fig. 117 et 118). A sa note personnelle Boizot, fournisseur de modèles pour Sèvres, ajoute la sienne : dans la pâte dure, qui est sans couverte et d'un éclat qui peut désormais rivaliser avec le marbre, il interprète délicatement Fragonard, Greuze et Vien, qui sont les peintres de la dernière heure.

Mais pendant ce temps quelques antiquisants plus décidés, Julien, Lecomte, Roland, préparent le froid classi-

cisme où va se figer l'art de la Révolution et de l'Empire. Certes il y a d'heureux retours. Quand la vie ardente secouera le sculpteur et son œuvre, on aura par exemple la petite terre cuite du musée Jacquemart-André, de Suzanne, Mirabeau à la tribune : on y sent gronder un



Fig. 118. — CLODION. L'HIVER.
(*Maison rue de Bondy*)

Plastique moins robuste, mais plus souple encore et plus frémissante que les Saisons de Bouchardon à la fontaine de Grenelle. Modelage plus que sculpture. Quelque chose qui de loin annonce Carpeaux. *Photo Lévy-Neurdein.*

monde. Mais à ne prendre que l'ensemble la plastique se tend, le modelé se durcit sous prétexte de s'épurer. Après la flexibilité des courbes voici revenir la correction, c'est à-dire le statique, jusqu'à ce qu'un jour les petits romantiques, Triqueti, Feuchères, puis les grands, Rude et Barye, nous ramènent le mouvement, mais passionné cette fois et sans la grâce amoureuse. Elle ne renaîtra, avec un léger

parfum du XVIIIe siècle, que dans telle Flore de Carpeaux, un peu glacée dans les figurines de Carrier-Belleuse, enfin avec les charmants modeleurs de notre temps, rivaux des Tanagréens, par exemple dans les Danseuses de Léonard.

TROISIEME PARTIE

L'Architecture de J.-H. Mansart à Ledoux (1708-1789).

CHAPITRE PREMIER

LA RÉGENCE ET L'ÉPOQUE LOUIS XV.

Les embellissements des villes. — Lente évolution : tradition et nouveautés. — L'architecture religieuse : maniérisme français et déjà style italo-antique. — Mobilier religieux : berninisme et rocaille. — L'architecture privée : l'Hôtel, l'esprit nouveau dans la distribution, dans la décoration et les arts décoratifs. — Style Régence ou rocaille. — Le château et le style des jardins.

L'art magistral doit être traité à part et en bloc : son évolution fatale, du goût « français » vers l'antique, est d'une continuité si insensible qu'elle déjoue nos catégories. Le Petit Trianon (1764) est en virtualité dans les pavillons de Mansart à Marly (1686) et se retrouve lui-même dans Bagatelle (1777). Le Garde-Meuble de Gab riel qui est du règne de Louis XV, associe à la finesse du Louis XVI une réminiscence flagrante de la Colonnade de Perrault au Louvre. Et puis, il y a une autre complexité qu'il faut chercher à dénouer doucement, non à trancher comme le nœud gordien : l'architecture monumentale, toujours en quête de style, et l'architecture

privée, plus moderne, plus vivante, et pour tout dire plus nôtre, suivent d'un bout à l'autre du siècle des destinées différentes. L'antique franchit à pas si furtifs le mur de notre vie privée qu'on ne saurait, moins encore que pour l'autre, assigner une date à son indiscrétion.

Malgré tout, notre esprit simpliste exige des divisions. Il est donc convenu que dans la première moitié du siècle, de l'hôtel Soubise au Garde-Meuble, l'architecture reste très française dans sa noblesse ou dans son charme (ce qui ne l'empêche pas du tout de regarder vers l'Italie et Rome ancienne), et qu'à partir de Gabriel et de Soufflot elle s'éprend de l'antique jusqu'à frôler, frôler seulement, l'archéologie savante. Le pédantisme y est rare.

Tout le siècle se passionne pour l'embellissement des villes, surtout de celle que Mr de Voltaire appelle d'un joli nom oriental « Cachemire », c'est-à-dire Paris. Il ne fait que suivre son aîné; mais cette fois, stimulé par les grands intendants, dont la pensée très moderne est déjà familière avec les idées d'hygiène et d'art public, il a sa façon à lui, claire, large, harmonieuse, de composer l'espace. Dans les villes maritimes, Nantes, Bordeaux, c'est l'ère des grands quais, qui dessinent un feston souple entre la terre et l'eau. La composition des quais de Bordeaux est un chef-d'œuvre de cadence classique. Sur les flots d'où viennent les Épices lointaines s'ouvrent de grandes fenêtres à petits carreaux, où ils miroitent. Aux agrafes sont sculptés des symboles aquatiques et des balcons en fer forgé s'avancent comme des proues. Le XVIIe siècle avait aussi ouvert des places régulières pour encadrer la statue de Louis XIV. Mais quelle émulation dans nos grandes villes après 1748 pour remercier le ciel de la guérison du Bien-Aimé! L'architecte Patte nous a transmis tous ces projets ambitieux; beaucoup ne pouvaient être que des

projets, féeriques perspectives de colonnades tournant en rythme autour du Roi. Ces fidèles de Dieu et de Sa Majesté sont des dévots à l'antique (et à Bernin) : l'ordonnance, le portique, sont par conséquents les formes publiques de leur culte. Mais la place de Bordeaux, de Jacques Gabriel, retrouve en faveur de Louis XIV la noblesse de la place Vendôme, et celle de Stanislas à Nancy, dessinée par Héré, ménage aux pans coupés des vides, des « laissés », qu'animent sans les aveugler les grilles chantournées de Lamour et les fontaines rocaille de Guibal et de Cyfflé. La flexuosité de l'art nouveau adoucit ici la majesté de Versailles : il y a plus de « manière ».

Mais le chef-d'œuvre est la place Louis XV à Paris, qui, toujours autour du Roi sculpté par Bouchardon, dessinait avec aisance en fossés de gazons, balustrades et guichets, le croisement de très nobles perspectives : Tuileries et Champs-Élysées d'une part, hôtel de Bourbon et Madeleine de Couture de l'autre. C'est peut-être la plus belle composition de l'espace qui soit en Europe, avec les plus heureuses données : celles de la Nature comme le fleuve, celles du passé comme des avenues et jardins royaux, celles que l'initiative des architectes eux-mêmes a créées comme la rue Royale et les monuments qui l'ouvrent ou la ferment. Parfois, c'est pour ménager le « point de distance » d'un seul monument, Saint-Sulpice, Sainte-Geneviève, Odéon, que l'architecte dessine en carré, en exèdre, en éventail, la place qu'exige la perspective, élément essentiel de la beauté classique. L'Urbanisme du XVIIIe siècle a développé l'art souple des percés et des courbes.

De la mort de Mansart à J. Ange-Gabriel l'évolution est lente. Le XVIIe siècle, celui de Versailles, du Louvre, de Clagny et de Marly, exerce toujours un immense prestige.

Cependant c'est une autre génération d'architectes qui prend en mains l'art de majesté. De Cotte, Boffrand, Cailleteau dit Lassurance, Jacques Gabriel..., ont grandi à l'ombre du Maître : mais il est mort, et ils sont jeunes. Alors, avec J.-Fr. Blondel, Courtonne, Claude Mollet, Aubert et quelques autres, ils vont insinuer des nouveautés dans l'auguste tradition. Mansart lui-même avait commencé à lui devenir infidèle : à mesure qu'il vieillissait son goût rajeunissait, soit qu'il trouvât en lui-même cette seconde jouvence, soit qu'il ouvrit son atelier à celle de ses disciples. Mais lui disparu (1708), ils cèdent plus volontiers à l'esprit nouveau : peu à peu ils allègent les masses, et assouplissent les formes.

L'Architecture religieuse est la moins féconde. La foi, toujours vivante, a désormais plus de passivité que de vertu créatrice. Et puis, on ne dérange pas Dieu, l'Éternel, comme un simple locataire. Comme à la Renaissance l'église sera donc plus conservatrice que l'hôtel ou le château. C'est ce qui explique la persistance du type baroque où s'était d'ailleurs si spontanément exprimée toute une forme de la culture française. Cependant la mode « Régence » finit par y pénétrer et le secoue jusqu'à le faire entrer en danse. Cette licence sent du reste son origine étrangère. Un demi-flamand, Oppenord, ne risque guère que sur le papier ses folies de chantournement. Un demi-italien, Meissonnier, dans son projet pour Saint-Sulpice, traite la future église comme un surtout de table (fig. 119). Ce dévergondage de dessinateur pour orfèvres ne fut pas réalisé, heureusement. Et pourtant c'est un authentique orfèvre, fournisseur du Roi, Thomas Germain, qui conçoit toute en surfaces rentrantes et sortantes l'élévation singulière de Saint-Louis du Louvre (1744). C'est ainsi qu'ondulait sur la table des « soupers de la Régence » la panse

des légumiers d'argent ! Cette influence de la petite sculpture décorative et industrielle sur l'architecture monumentale est un fait bien curieux. Il s'oppose au grand fait du Moyen Age : la souveraineté de celle-ci, qui est l'Art-

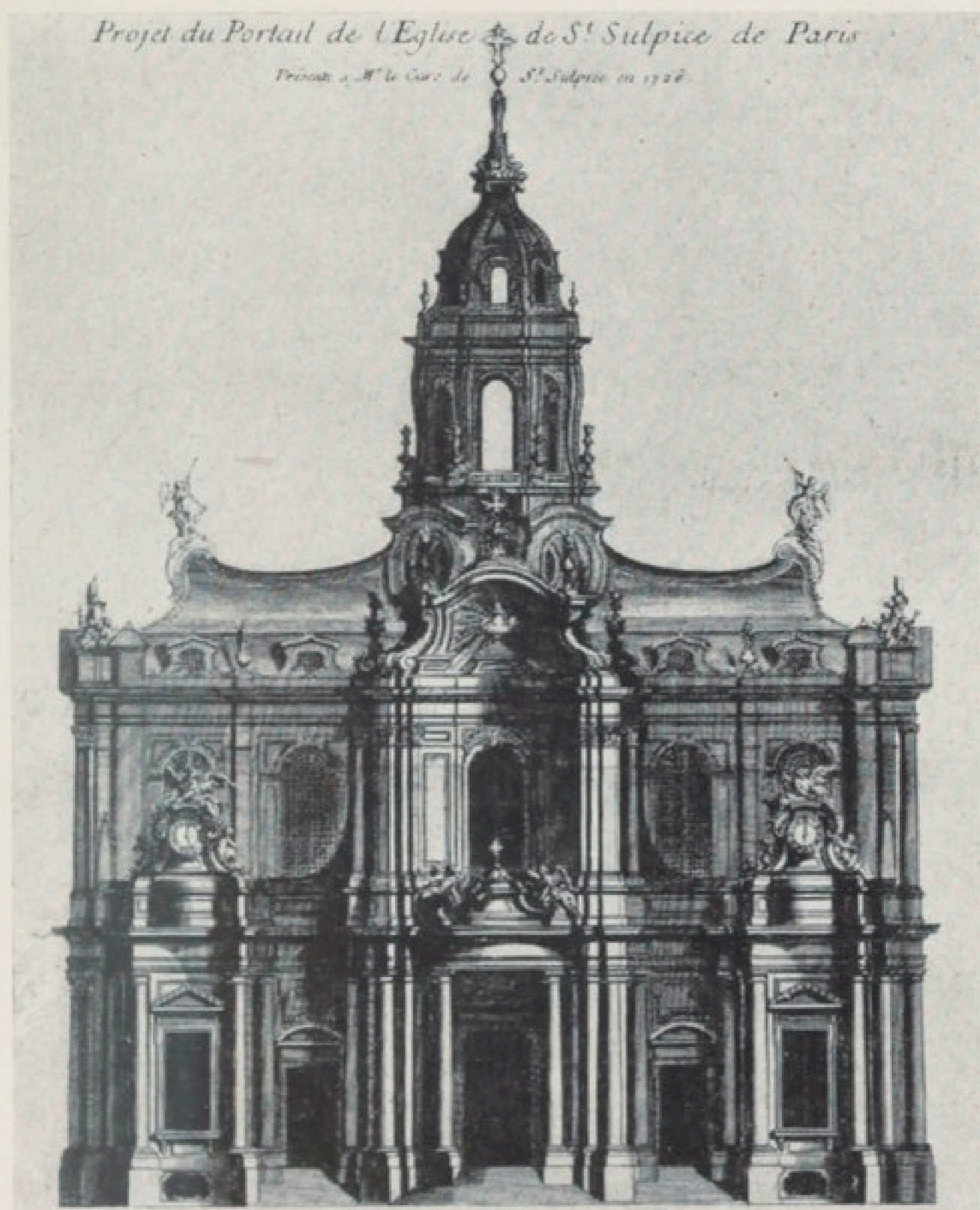


Fig. 119. — J.-A. MEISSONNIER. PROJET DE PORTAIL POUR SAINT-SULPICE.

1726. Église traitée en surtout d'orfèvrerie par un architecte-décorateur, et dans un goût chinois. Inflexion en courbes et contre-courbes des lignes et des formes. L'orchestique dans l'architecture « Régence ». Mais ce n'est qu'un projet, non accepté. *Photo Giraudon.*

Roi, sur l'objet d'art. Voici venir jusqu'à nous le caprice borrominesque qui fait encore aujourd'hui danser la façade de Sainte-Agnès à Rome. Pure orchestique en effet ! Elle se retrouve çà et là dans notre sage province, à Saint-Désir de Lisieux, à la Visitation du Mans. Mais elle ne devait pas durer : l'esprit en est trop peu conforme au sentiment

religieux, si tolérant qu'il fût devenu, surtout à l'instinct de régularité classique qui veille au fond de nous, français.

C'est une église qui nous ramène à la gravité de la ligne droite, « antique » par définition. Car voici le paradoxe : si fidèle à la tradition que soit la maison de Dieu, c'est toujours en elle et par elle que le goût de l'architecture s'est renouvelé au cours des âges. Un étranger (encore !), Servandoni, remédie aux excès de maniérisme propagés par d'autres étrangers. Mais celui-ci est un florentin, donc un linéariste et un perspectiviste. Cette façade italienne est un placage; elle est théâtrale : les contemporains les plus timides lui reprochent même d'être peu chrétienne. On sent qu'ils dénient cette vertu, comme beaucoup d'entre nous aujourd'hui encore, aux « ordres » et à la rectitude. Mais les architectes comme Blondel saluent le retour du sévère rythme antique dans la maison divine : c'est une « décence ». Immense en effet est la nouveauté de ce « frontispice » : c'est la fin des façades en bas-relief du style baroque, l'apaisement définitif des surfaces, la passion du péristyle, c'est-à-dire de la colonne désormais isolée comme chez les anciens, portant quelque chose au lieu de se résigner à un pur décor, et « régulière »; c'est le souvenir de la loggia vaticane pour la bénédiction de la foule amassée sur la place aux grandes fêtes; c'est enfin la ligne universellement tendue, et le colossal. Dès 1733 il a prouvé que le rythme calme, non seulement est beau en soi, mais aussi religieux, et authentique puisqu'il fut le rythme de l'art grec.

La décoration intérieure qui anime ces formes est bien plus expressive qu'elles de l'évolution du goût. Celle de la chapelle de Versailles, dirigée par Robert de Cotte, donnait dès 1708-1710 une allure pimpante au christianisme officiel. Mais les vieux édifices, c'est par le chœur que la

« petite manière » rajeunit leur gothique. Les boiseries sculptées, comme à Notre-Dame de Paris déjà, font le Saint des Saints aimable comme un boudoir. Le style « araignée » court en fins méandres autour des chanoines qui psalmodient. Après tout il n'est pas plus inopportun



Fig. 120. — PARIS. HOTEL SOUBISE. SALON OVALE.

Harmonie parfaite entre le tracé ovale aimé de l'architecte Boffrand (vers 1735), la décoration chantournée qu'il a aussi dessinée, et les peintures galantes de Natoire sur le sujet de l'Amour et Psyché. Harmonie claire et blonde. *Photo Giraudon.*

ici que la dentelle des jubés d'Albi ou du Faouet à la fin du Moyen Age, ni que les arabesques des stalles de Saint-Bertrand de Comminges au XVI[e] siècle. Gothique flamboyant et première Renaissance avaient déjà posé dans le chœur des bouquets de gaie fantaisie : le XVIII[e] siècle les renouvelle, simplement. Derrière l'autel une gloire en stuc, toute en nuages et rayons où volètent des angelots, étale du pur pittoresque. Le mol, l'aérien, l'impalpable

déborde sur les fermes lignes architectoniques. L'architecte rouennais Defrance fut en ce genre un spécialiste virtuose. Sur l'autel même un riche baldaquin à colonnes, couronné de palmes en accolade où s'accrochent des vols d'anges s'arrondit en ellipse. Encore l'orchestique théâtrale. C'est donc ainsi que s'achève la sévère tradition du ciborium paléochrétien. D'Oppenord à Soufflot cette coquetterie berninesque sévit sous les auspices de la Compagnie de Jésus : elle aménage le sanctuaire en salon ou en scenario. Décidément, aux origines de notre art du XVIIIe siècle on la rencontre toujours.

Mais le goût et les mœurs s'expriment toujours plus directement dans la demeure privée : l'Hôtel en est comme la projection spontanée. Aussi dès la fin du règne de Louis XIV une admirable floraison couvre les espaces nouveaux où Paris prend ses aises, surtout vers Grenelle et la Ville-L'Évêque. Aujourd'hui encore l'évocation de ce passé charmant se lève partout dans les faubourgs Saint-Germain et du Roule. Comme toujours quand le besoin crée l'organe, d'habiles spécialistes se forment. Courtonne aux hôtels de Sens et de Matignon ; de Cotte aux hôtels de Lude, d'Estrées, du Maine... ; Boffrand aux hôtels de Brissac, de Torcy, de Duras, Amelot ; Jacques Gabriel à l'hôtel de Moras (Biron), Lassurance à l'hôtel de Roquelaure, Claude Mollet à l'hôtel d'Évreux (l'Élysée), etc... composent le cadre et le décor de la vie nouvellement comprise.

Une ordonnance, il en faut pour les grands seigneurs. Blondel dit que c'est l'habit de cour de l'Architecture française. Aussi l'hôtel de Soubise est-il un magnifique effet de « columnaison » qui n'oublie pas en sa grâce souple la noblesse de Trianon. Mais plus on va moins il y en a. La simplicité élégante est la seule loi de ces jolies

demeures qui font comme « l'honnête homme » : elles ne se piquent de rien. Aucun parti pris où l'analyse se puisse accrocher. Quand on a dit justesse et harmonie des proportions bien prises, qu'ajouter ? Les formes traditionnelles y restent, mais traitées dans un esprit de jeu-

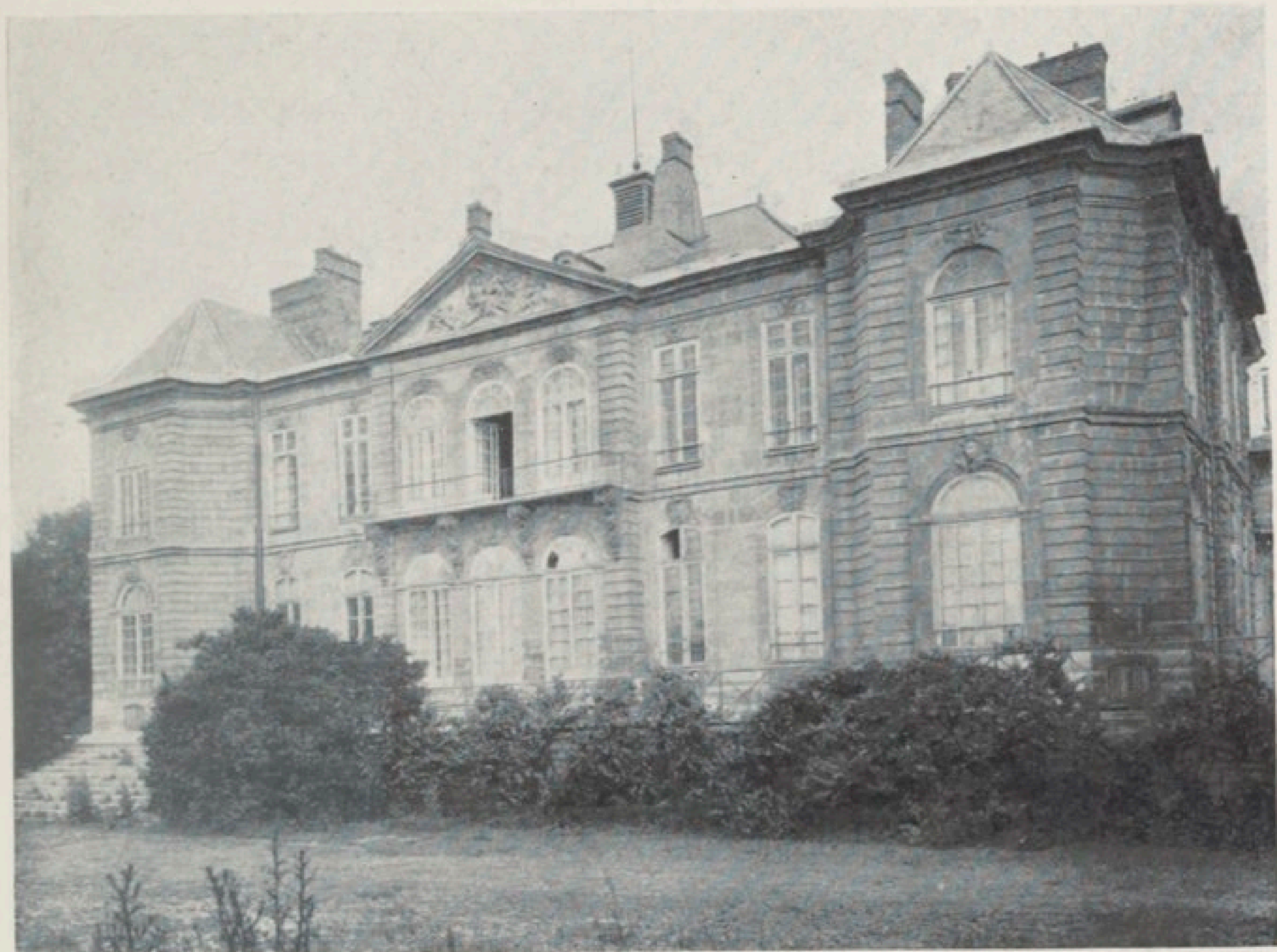


Fig. 121. — PARIS. HOTEL BIRON (COTÉ JARDIN).

1728-1740. Jacques Gabriel et Aubert. — La noblesse classique, soulignée par le refend, s'accompagne de tradition française (combles, affirmation des parties) et de la grâce du XVIIIe siècle (flexuosité des pans, abondance des jours, jolies clefs, chantournement des consoles et de la grille du balcon).

nesse. Entre cour et jardin l'hôtel se développe en équerre mais en rétractant ses ailes : il se resserre peu à peu autour de la famille. Plus de fortes saccades : il n'est de saillie qu'au milieu, avec ou sans péristyle, et montée sur perron comme une statue sur un socle. Un fronton la couronne. Pour achever son « air de supériorité » puisqu'elle est l'axe, un balcon s'avance au bel étage sur des con-

soles chantournées. Les méandres du fer forgé qui donne alors des chefs-d'œuvre de fantaisie souple, s'y détachent en noir et or. Pour marquer l'assiette et le cadre, les refends au rez-de-chaussée et aux angles alignent leur traits nets. Le tout se coiffe d'un comble à la française tronqué et bas, mansardé, dont la teinte gris bleu accompagne la pierre blanche. Pas de terrasse à l'italienne sur ces logis moins ambitieux que Versailles. Il leur suffit, pour ennoblir ce que Blondel appelle « l'indécence » de la toiture visible, de la border d'une balustrade. Lumière et gaieté sont prodiguées par les grandes baies où de fines agrafes sourient : masques de fantaisie, jolies figures féminines dont les aînées souriaient déjà aux clefs de Trianon-sous-Bois. Le vitrage va miroiter de petits carreaux. Sur le jardin, plus amène encore est le parti : souvent un avant-corps flexueux va au-devant des fleurs. Partout les vides tendent à l'emporter sur les pleins. Aisance, légèreté, clarté, s'allient d'elles-mêmes au décorum du passé (fig. 120 à 122).

Au dedans, le sens nouveau de l'hygiène et de l'agrément exige la double profondeur, qui n'était pas nouvelle mais rare. La française dès lors veut voir et respirer des deux côtés, vers la cour d'honneur et vers les ombrages. Moins d'enfilades qu'autrefois, mais plus d'indépendance, grâce aux issues et dégagements. La sociabilité sait pactiser maintenant avec le quant-à-soi. Plus de vastité solennelle : les pièces se rapetissent. Le dessin en ovale ou en « angles circulaires » répand partout la grâce de ses courbes, surtout chez Boffrand. La grande Galerie d'apparat devient le salon, tout simplement : salon de compagnie ou de musique, salon d'été, salon d'hiver (on avait si froid à Versailles!); et une délicatesse, qu'il nous est malaisé de définir parce qu'elle nous est à nous toute naturelle, veut

désormais distincte la salle à manger. Le « cabinet » apparaît pour la lecture recueillie, et le boudoir pour le retrait féminin. Enfin l'entresol, déjà pratiqué chez le dauphin dans ce château de la jeunesse qui fut Meudon, et même avant, fait maintenant fureur parce que, petit et tiède, il s'offre à l'intimité des « parvulos ». En tout, l'effort de l'architecte vise à satisfaire la femme, désormais reine de l'État, de la société et de l'art. C'est elle qui fait de ces

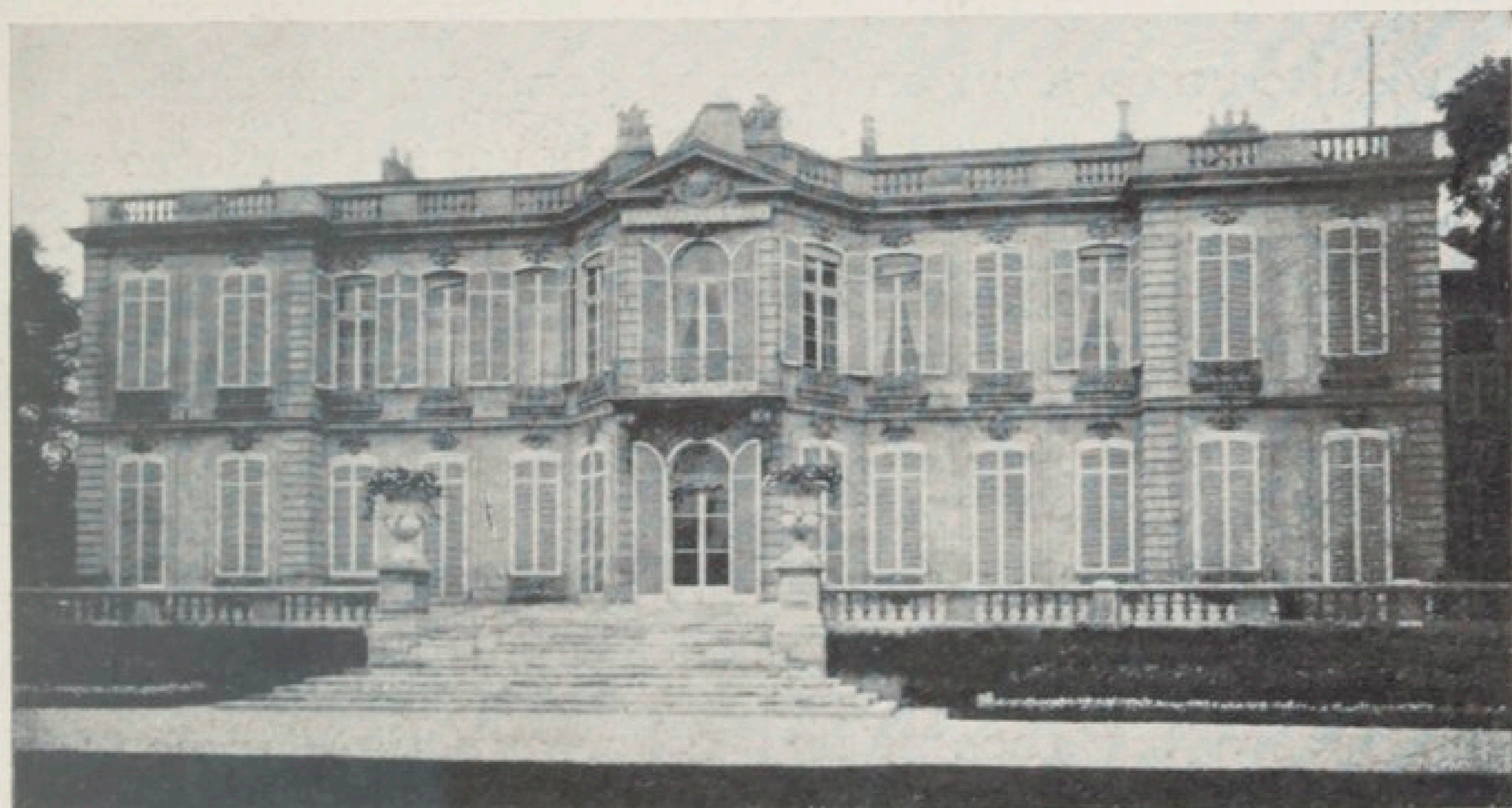


Fig. 122. — PARIS. HOTEL MATIGNON (RUE DE VARENNES).

1721, par Courtonne. Grâce lumineuse entre les trois avant-corps accentués de refends Celui du milieu s'assouplit et se coiffe d'un dôme en faveur du grand salon et de la grande chambre. Noblesse du « grand siècle » affinée par le goût nouveau.

demeures, non plus à l'italienne mais modernes et bien françaises, « des séjours délicieux et enchantés (Patte) ».

Mais la nouveauté la plus décisive de beaucoup est la décoration. C'est ici surtout qu'il y a un style Régence ou Louis XV : l'esprit de l'époque y est lisible comme dans une écriture. Elle n'est plus architectonique mais rapportée, et court vivement à la surface. Plâtre et stuc, matières ductiles, font de riches voussures en gorge et des méandres déliés au plafond. La boiserie sculptée recouvre les parois de panneaux, merveilles de grâce onduleuse et

spirituelle, de relief très délicat relevé d'or ou animé du teintes légères sur fond blanc : vert d'eau, jonquille oe gris de lin. Sur les cheminées rapetissées les glaces plus que jamais installent leurs mirages instables. Blasphème architectonique sans doute puisqu'il perce la paroi et déséquilibre les masses, mais aussi chatoiement et narcissisme.

Le dernier mot de la grammaire ornementale est l'arabesque, où s'affrontent la courbe et la contre-courbe. Il en résulte un contour en S ou violoné qui est sans doute un joyeux retour au gothique flamboyant. Peut-être aussi la rocaille se souvient-elle des coquillages des grottes à l'italienne, des rustiques figulines, que la seconde Renaissance avait aimées. Peut-être même dragons et déchiquetage rappellent-ils les caprices chinois. Toujours est-il que certains de ces éléments étaient déjà dans l'art baroque : ils couraient dans les capricieux dessins de Marot, de Lepautre et de Bérain. Mais maintenant une fantaisie plus légère les recompose. L'horreur de l'angle droit chantourne les lignes à leur rencontre; flexuosité et dissymétrie sont les règles. Seulement un sûr instinct de l'harmonie y insinue une logique secrète. Sans doute il y eut des excès à la Régence, surtout sous le crayon d'étrangers comme Meissonnier : le cabinet du comte Bielenski est du vermicelle étiré où toutes les lois de la stabilité restent engluées (fig. 123). Remplages flamboyants de la fin du moyen âge, « chicorée » Louis XV (fig. 124) et modern' style de 1900, trois fois dans l'histoire notre art décoratif semble avoir vu le monde, ses lignes et ses formes, comme une vaste ondulation d'algues marines. Décidément courbe et droite, sinuosité et quadrature, sont les cadences d'un Rythme perpétuel. Mais par la grâce de de Cotte, de Lassurance, de Leroux et de Boffrand, tous

élèves de Mansart, et surtout du délicat Nicolas Pineau, le dévergondage étranger reste chez nous une exception. En France la rocaille même est classique, par la mesure.

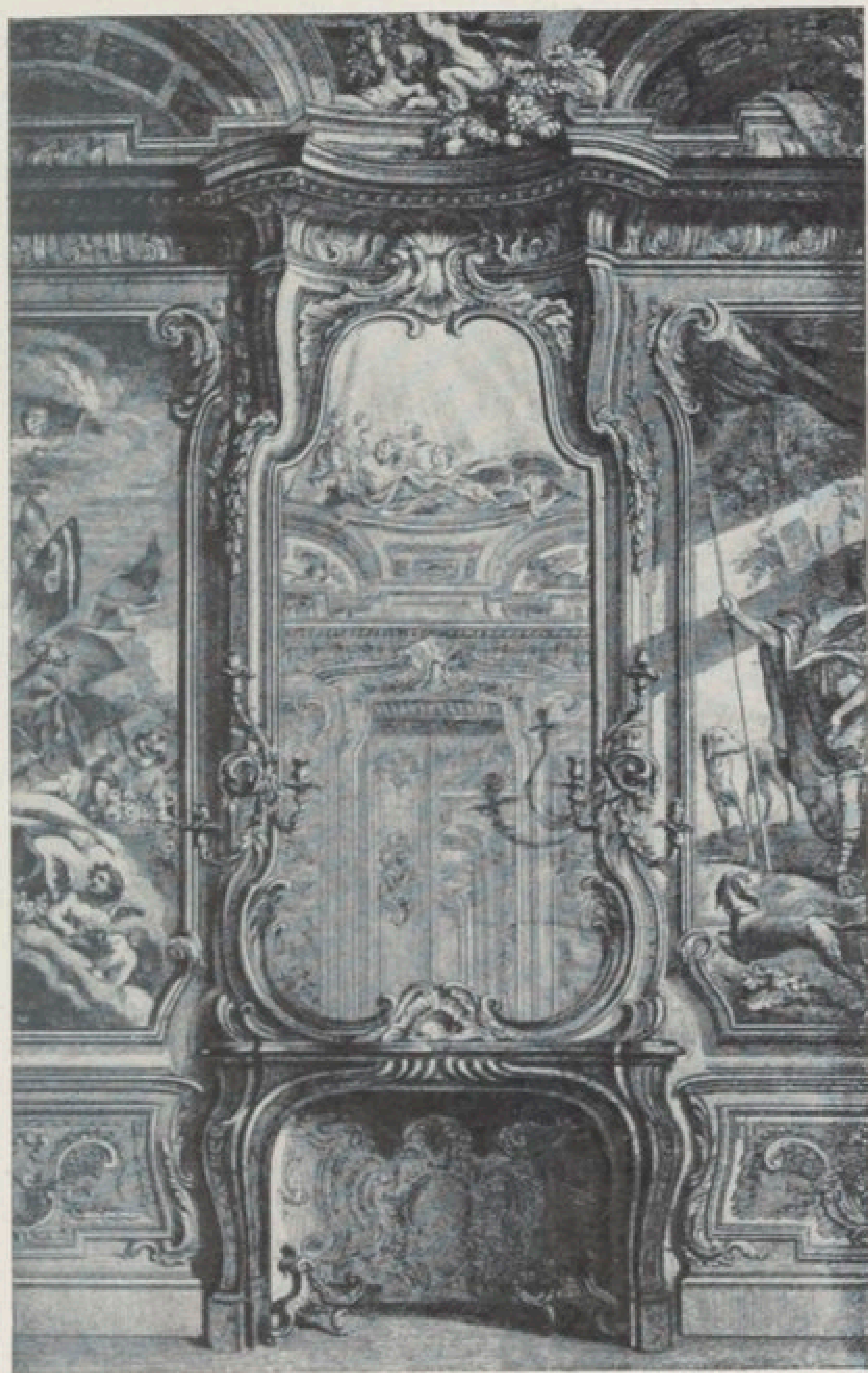


Fig. 123. — J.-A. MEISSONNIER. LE CABINET DU COMTE BIELENSKI. 1734. Style Régence, mais avec les excès apportés par un étranger. Chantournement universel des lignes et des masses. Sensation d'instabilité. — Illusionnisme des glaces, qui trouent mais prolongent et égaient. Coquille, rocaille, crossette, guirlandes, amours.

Photo Giraudon.

Les salons de l'hôtel Soubise (fig. 120) et de l'Arsenal, les Petits Appartements du Roi et les Petits Cabinets de la Reine à Versailles, ceux-ci décorés jusqu'en 1767 par Verberckt, le plus grand ornemaniste du règne de Louis XV pour la boiserie sculptée comme Jean Lamour l'est pour

la ferronnerie, sont les chefs-d'œuvre de cette fine fantaisie, qui a ses raisons que la raison ne connaît pas. De 1690 à 1760 il y a dans l'art un sourire général de l'esprit français, un air de « gayeté » qui a rayonné sur l'Europe.

Les arts décoratifs peuplent ces jolies demeures en suivant comme elles le rythme de la vie. L'influence des marchands de « chicorée », Meissonnier et Oppenord, eût peut-être gâté le mobilier, si un français de France, un descendant authentique des huchiers d'Amiens, le picard Charles Crescent, n'en avait fixé le style à la mesure de chez nous. Cet artisan ébéniste est un très grand artiste. Si ses meubles sont l'expression de l'époque, c'est qu'il est, lui, en contact avec les mœurs, non un virtuose. La folie italo-flamande, il la remplace par le bon sens, l'inflexible règle classique par le confort. Il diminue les dimensions, chantourne les lignes, mais pour leur enlever l'hostilité des angles, et les surfaces, mais pour leur faire exprimer la plénitude du contenu. Le ventre de la commode se bombe comme sous la pression des richesses qu'elle garde. La massivité de Boulle se détend en sinuosités; commodes à la Charolais, à la Chartres, à la Bagnolet, tracent en S tous leurs profils et tous leurs plans.

Le décor? Plaqué à la superficie. Le XVIIIe siècle, du commencement à la fin, ne confond pas art de plaire et dialectique : il ne croit pas que le décor doive être exclusivement, implacablement, une émanation de la structure intime et de ses matériaux. Il l'y superpose très volontiers, comme un papillon se superpose à une tige. Allègrement il fait du rapporté. Seulement, plus d'ébène sombre, d'incrustation d'écaille ou de métal. Les bois des « Isles », les plus précieux mais aussi les plus clairs, les plus gais, bois de rose et de violette, juxtaposent sur les formes leurs lamelles aux tons rares. Sur ce corps à la fois robuste

et délicat les bronzes modelés sous l'inspiration de Gillot et de Watteau, gambades simiesques et jeunes femmes, accrochent leur fermeté souple, luisante et grasse. Ils se suspendent en arabesques, en singeries d'escarpolette

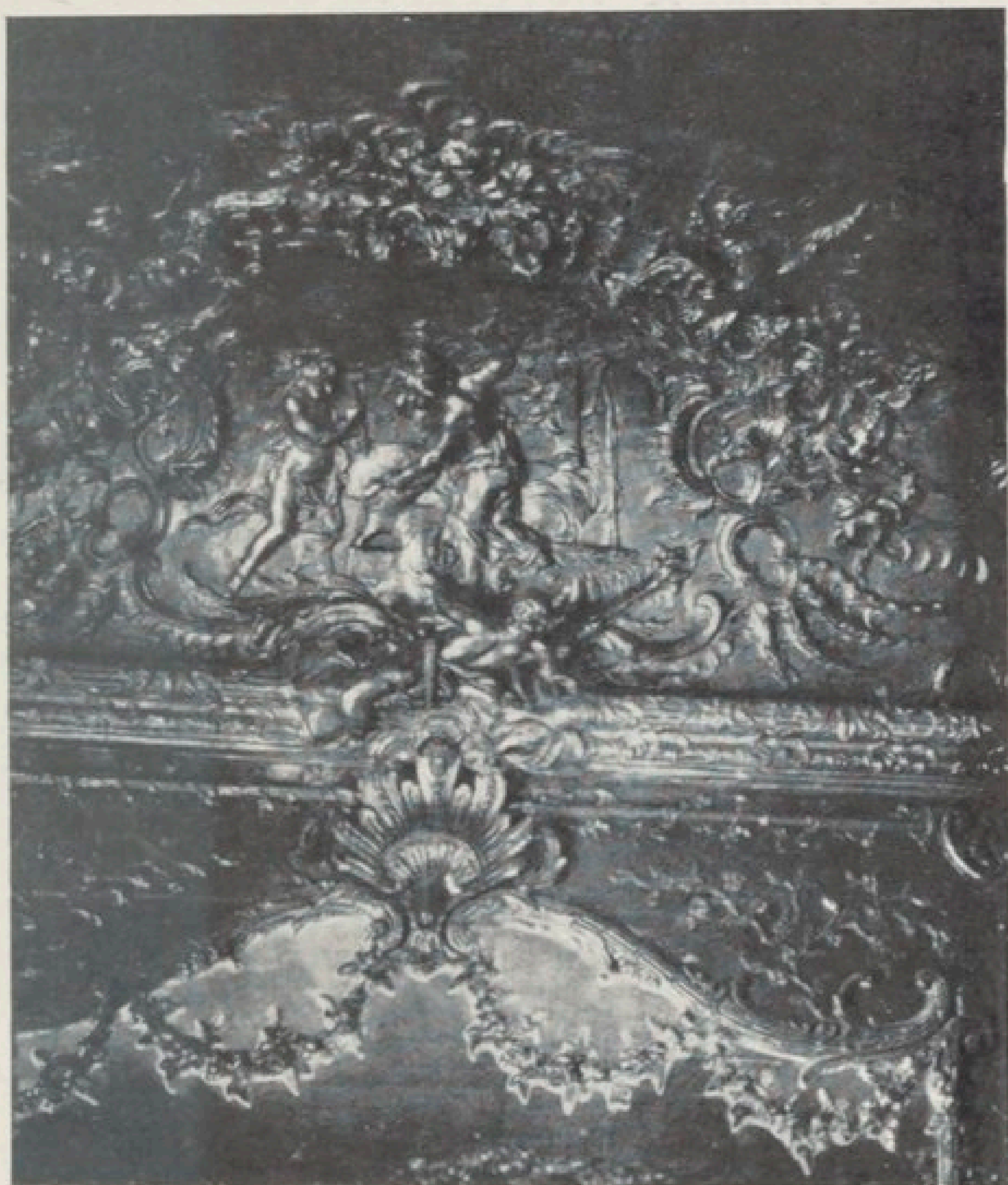


Fig. 124. — CHATEAU DE RAMBOUILLET. DÉTAIL DES BOISERIES ET VOUSSURE EN STUC DU BOUDOIR.

Style rocaille dans le goût de Boffrand, spirituel et charmant (les Amours forgerons), et si amenuisé, si déchiqueté, que les antiquisants de 1770 le dénommeront style « chicorée » ou « araignée ». *Photo Guérinet.*

aux surfaces, en figures féminines ou en chutes aux espagnolettes, ils chaussent de griffes les « sabots ».

C'est même trop de bronze. Il écrase le bois ou l'offusque. Il est pourtant le métal de l'éternité, non une matière à encadrer la vie courante. L'airain est fait pour l'Histoire et la Gloire, non pour l'existence qu'on veut désormais plus douce : il est dur et froid. C'est précisément son indis-

crétion qui a causé les excès de la « rocaille », car il est tenté de se contourner, de se travailler, pour courir sur le meuble à la poursuite de la fantaisie. Mais l'art de Crescent, puissant encore dans cette fantaisie même, ne laisse jamais la rocaille dégénérer en « rococo » : il est par son équilibre la condamnation formelle des excès

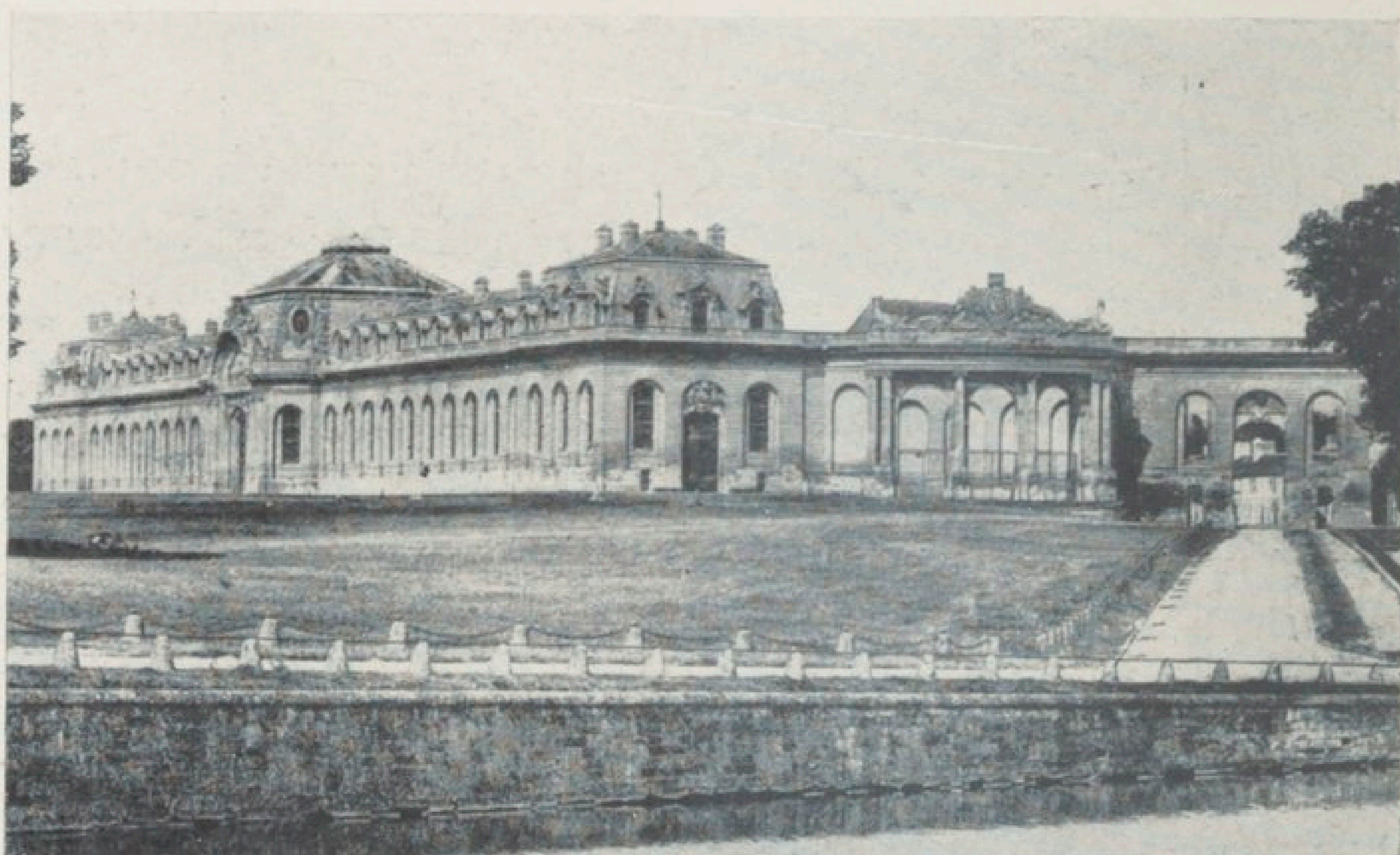


Fig. 125. — AUBERT. LES GRANDES ÉCURIES DE CHANTILLY.

1719-1735. Palais des chevaux et des chiens, horizontalement étendu au bord de la pelouse, face à la forêt. La noblesse classique, surtout le style de Versailles, relevant la destination pratique (grande salle, manège circulaire, chenil, entrée de ville).

Photo Lévy-Neurdein.

qu'apporte l'étranger. Sans doute la grande table-bureau du Louvre porte aux angles des cariatides féminines dont la vigueur s'accorde à son aspect monumental. Crescent est encore proche de Boulle; mais il l'allège, détend les contours, harmonise les proportions, et cherche partout la forme de l'arc, qui est comme on sait l'arme de l'Amour. Ces jeunes femmes dans leur bronze sourient au petit dieu, et leur nez retroussé a l'esprit de Colombine.

Hôtel à la ville et château à la campagne, c'est la vie

alternée d'un homme bien né. Le château a beau être une « maison de plaisance » et à ce titre se dispenser le plus souvent du dôme et des ordres (sauf quand il est à des princes comme la Malgrange ou Bouchefort, de Boffrand) : il a belle tenue, car il est noble. C'est aux mêmes thèmes

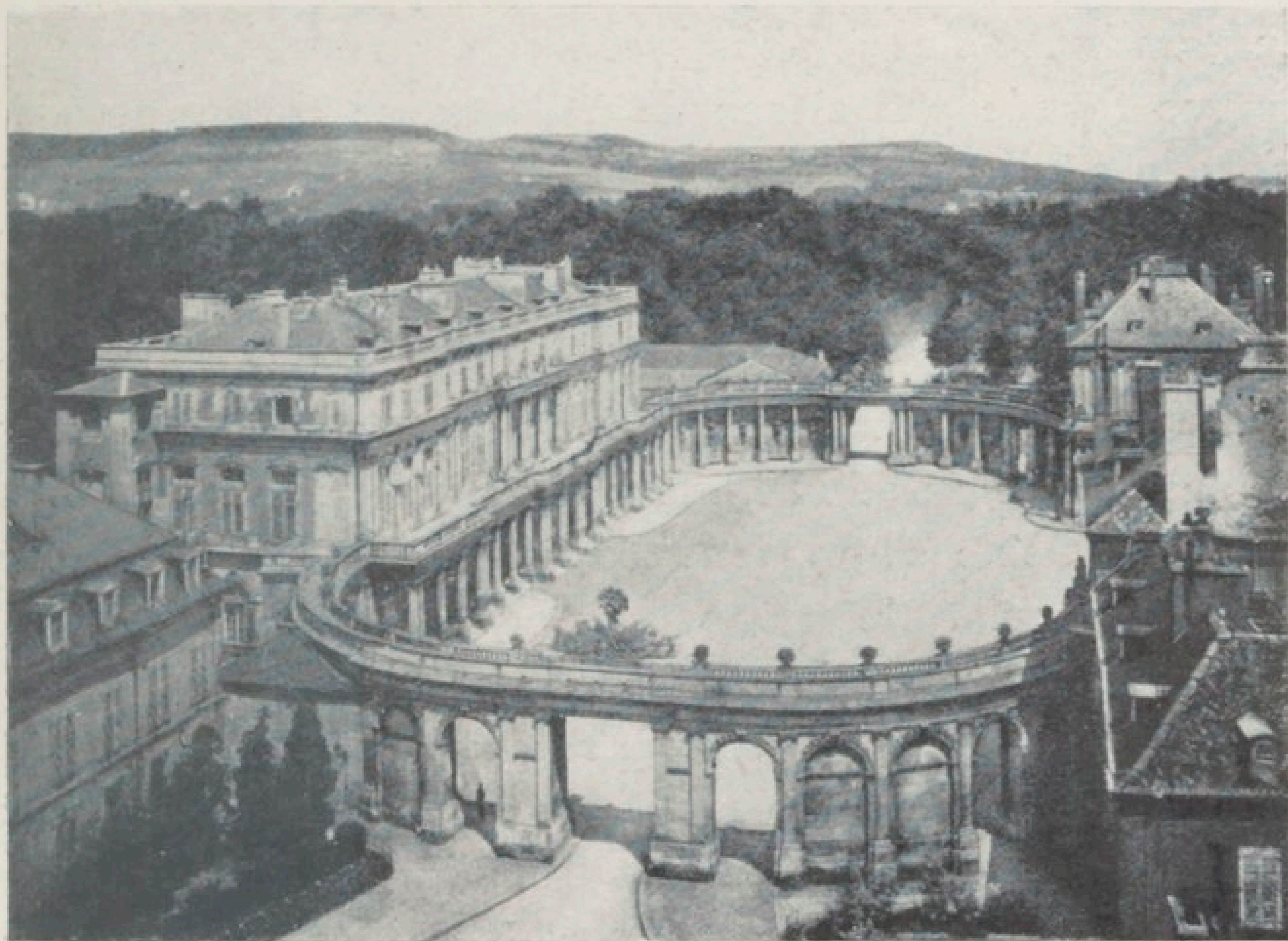


Fig. 126. — NANCY. HÉMICYCLE ET PALAIS DU GOUVERNEMENT.

L'esthétique urbaine à Nancy vers 1750. Conception de Héré. La noblesse de Versailles égayée par la grâce de l'ellipse, comme à la place Stanislas par la flexuosité des pans coupés. Portique continué jusque sur la façade selon l'idée de P. Chambiges dans la Cour Ovale à Fontainebleau, esquissée de nouveau par Delamaire à l'hôtel Soubise. Idée pratique d'une arène pour revues et courses. *Photo Lévy-Neurdein.*

généraux que sous Louis XIV qu'il la demande. Presque toujours un comble le couronne, mais brisé et mansardé : il lui impose de la gravité. Le château de Champs (1720) est un modèle excellent de cette élégance robuste née sur le sol plus vierge de la province. Jamais pourtant elle n'a trouvé mieux que pour les chevaux et les chiens, qui sont comme on sait bêtes nobles, au service du plus

traditionnel divertissement de la France monarchique, et codifié même comme une institution : la chasse. Les Grandes Écuries de Chantilly sont un des chefs-d'œuvre du siècle, non seulement par la technique, mais par l'évocation d'une société. Pour équipages et meutes Aubert met en œuvre quelques thèmes antiques, ses souvenirs du grand siècle et son instinct du grand style, dans cette longue façade qui s'accorde à l'étendue de la pelouse. C'est le seuil d'une immensité (fig. 125).

Autour de ces demeures, à la ville comme à la campagne, s'étendent des jardins de « plaisance, de propreté ou de magnificence ». Jusqu'en 1760 ils resteront de conception architectonique, de dessin géométrique, accompagnant les lignes de l'édifice, à la française. Les modèles du grand siècle s'imposent toujours, et avec eux l'inéluctable et magistrale perspective, qui est alors la vision naturelle des français. Il faut, dit Blondel, « éviter de boucher le coup d'œil d'une promenade ». Mais il prône déjà lui-même un art plus simple, plus familier que Versailles, où « l'effort de l'esprit humain est trop visible ». Aux rinceaux de buis remplis de petits cailloux de couleur voici qu'on préfère les parterres à l'anglaise où domine le gazon naturel. Et bientôt voici poindre, dessinés par Héré dans les bosquets classiques du château de Lunéville pour amuser le roi Stanislas, kiosque chinois qui ravira Voltaire, Trèfle, Rocher déjà romantique, bref les fabriques du futur jardin anglais.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE, DU VOYAGE DE SOUFFLOT EN ITALIE (1750) A LA DISPERSION DE LA SOCIÉTÉ (1789).

Retour à l'Antique, à la Renaissance italienne et à notre XVIIe. — L'équilibre dans l'œuvre complexe de J.-Ange Gabriel et même de Soufflot. — Velléité archéologique des trente dernières années. Avidité des sources. — Problèmes ainsi posés devant l'architecture religieuse, publique et privée. — La décoration Louis XVI. — Le jardin anglais. — Conclusion sur le XVIIIe siècle et sur l'art classique.

Le temps a suivi son cours. Vers le milieu du siècle, les architectes de la première génération, de Cotte, Jacques Gabriel, Oppenord, Meissonnier, Boffrand, ont disparu, et l'un des jeunes, Soufflot, fait en Italie pour former au bon goût le futur directeur général des Bâtiments, Mr de Vandières, un voyage officiel qui est une grande date (1749-1751). Peu à peu la petite manière va faire place à la « sagesse simple des anciens ». Mais cette fois encore on ne sait ce qui frappe le plus, de la marche à l'antique ou du retour à la Renaissance italienne, au grand Palladio, à notre XVIIe siècle surtout, plus vénéré que jamais, et même au moyen âge! Il est vrai que dans ces grands modèles ils cherchent et retrouvent quelque chose de la beauté antique. Jusque dans le gothique leur sûre intuition leur fait deviner une sorte de grécité. Soufflot est le premier qui ait fait ce délicat rapprochement où nous nous complaisons trop.

C'est cet équilibre qui fait le prix des œuvres de deux

contemporains, Jacques-Ange Gabriel et Soufflot lui-même, celui-ci du reste bien plus avancé que celui-là. Le style de Gabriel est la fleur du génie français au milieu du XVIIIe siècle. Plusieurs sèves l'ont nourri. A l'École militaire, ce magnifique dôme tronqué qui symbolise la puissance et la gloire, c'est la tradition française, consacrée

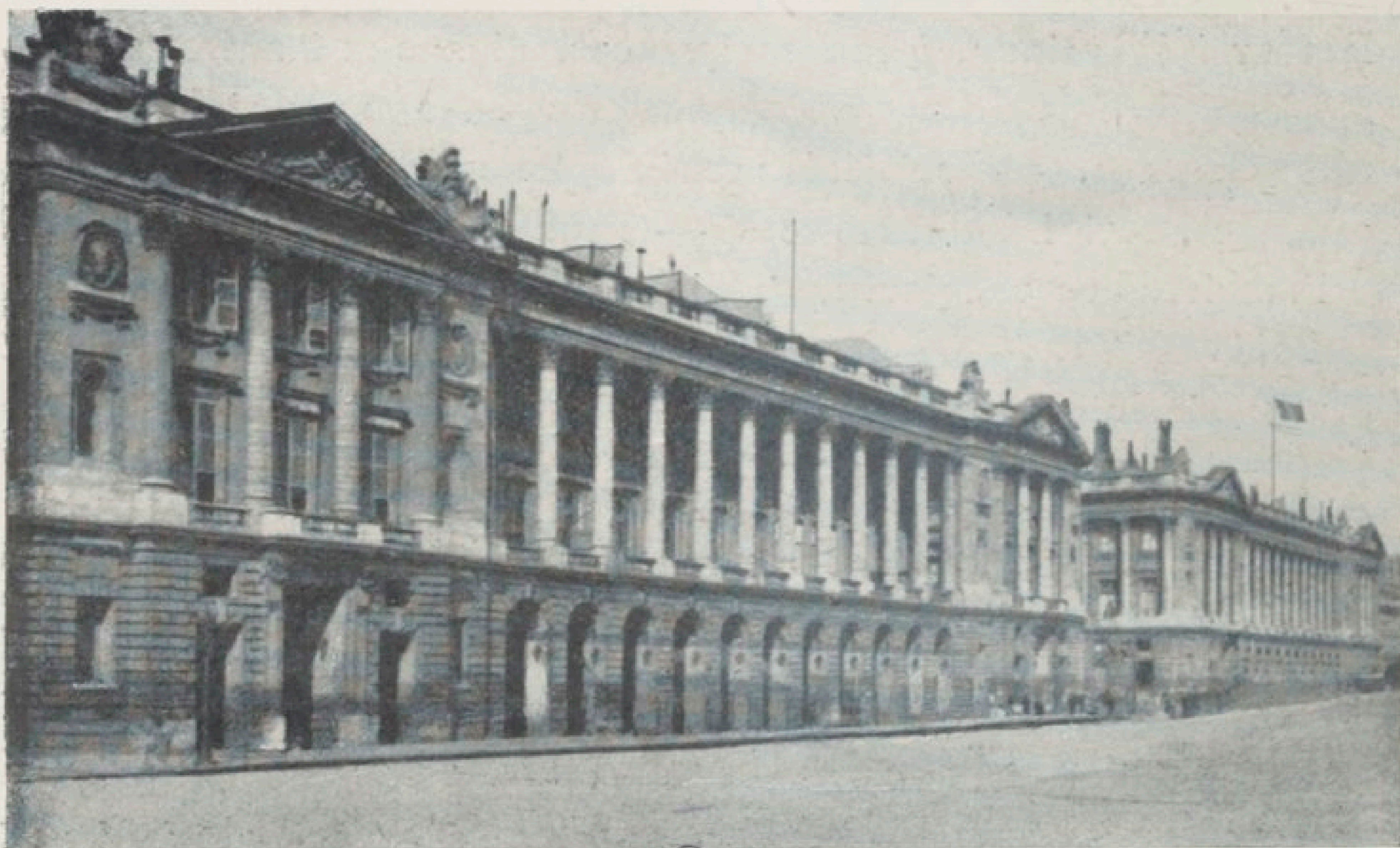


Fig. 127. — PARIS. LES FAÇADES DE J.-A. GABRIEL SUR LA PLACE LOUIS XV (CONCORDE).

Commencées en 1754. Souvenir de la Colonnade de Perrault au Louvre, mais affiné par le XVIIIe siècle. Portique léger sur soubassement presque maigre. Bel effet décoratif acheté comme au Louvre par des inconvénients pratiques. Fond de décor à une place harmonieusement dessinée et ouverte sur quatre perspectives grandioses. *Photo Lévy-Neurdein.*

par Lemercier, puis Le Vau, au palais royal du Louvre, par Mansart à Clagny, par Boffrand à Lunéville. Il fait pyramider l'édifice bellement. Le péristyle qui semble le porter, voilà la part de l'art « grec »; et les deux portiques superposés sur la cour pour abriter ce séminaire de cadets, voilà la part de l'Italie romaine. Le tout, très soucieux de ne pas déchoir à côté de l'illustre voisin, les Invalides, et adapté à la dignité d'une École royale d'offi-

ciers. Au Garde-meuble la majesté décorative de la colonnade du Louvre est affinée; elle l'est même avec un goût si vif de la distinction que le monument risque la maigreur, surtout devant l'ample espace où viennent se rencontrer des perspectives grandioses (fig. 127). Gabriel n'est pas un robuste. Aussi s'est-il fait une spécialité des

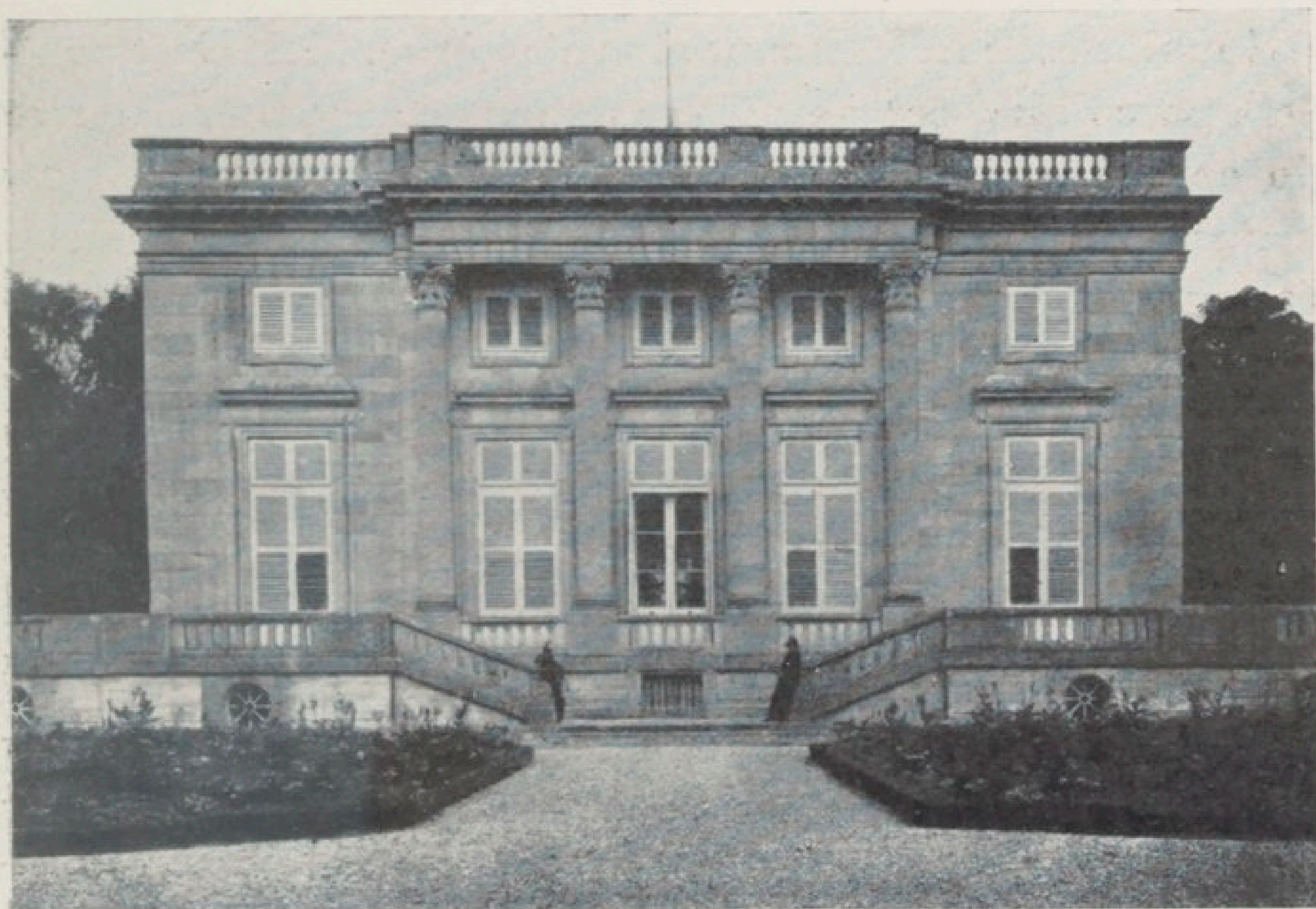


Fig. 128. — J.-A. GABRIEL. LE PETIT-TRIANON.

1762-1764. Joli « hermitage ». Souvenir des casinos italiens de la Renaissance et des pavillons de Mansart à Marly, mais orienté vers un « néo-hellénisme » délicat fait de la justesse harmonieuse des proportions et de la sobriété du décor. Annonce de Bagatelle. *Photo J. D.*

« Hermitages ». C'est dans ces petits monuments exquis, au Petit-Trianon par exemple (1768) qu'apparaît une sorte d'atticisme, une grâce « proche de l'Erechtéion » selon le mot de M. Pératé. Il est bien inutile toutefois de supposer une inspiration de l'art grec transmise par l'ouvrage de Le Roy sur les ruines des plus beaux monuments de la Grèce (1758). Ce qu'il y a de plus grec ici, comme on l'a dit : c'est la justesse des rapports.

L'hellénisme n'y est pressenti qu' « à travers la Renaissance italienne et l'œuvre de Mansart ». C'est à vrai dire un des pavillons de Marly, épuré par le talent le plus élégant du siècle. Ne faisons pas de Gabriel l'initiateur du néo-classicisme. Il fait du Mansart, mais plus fin : Trianon est l'étape de l'esprit français entre Marly et Bagatelle (fig. 128).

Soufflot est certainement plus classique. Mais c'est peut-être parce qu'il est plus franchement éclectique. L'œuvre de ce voyageur curieux et avide est diverse. Mais il est à Paris un monument considérable où il a résumé son époque : l'église de Sainte-Geneviève, aujourd'hui le Panthéon (fig. 129). Ici il s'abandonne au péché de science, et il faut reconnaître que cette abstraction un peu froide, conçue par la pure raison, ne rappelle en rien les cathédrales jaillies du cœur d'un peuple. Nous sommes au temps de l'Encyclopédie! Mais Sainte-Geneviève n'avait pas au XVIIIe siècle cette austérité jacobine. Et puis, que de beauté malgré tout dans cette masse soulevée par les enthousiasmes réunis de l'architecte pèlerin! Car il y a un enthousiasme spéculatif. Il a vénéré les monuments antiques : alors son antiquité à lui, c'est ce péristyle, qui chève la déroute des façades baroques en bas-relief, c'est cette passion de la colonne isolée et portante qui tourne dans l'espace, c'est ce culte du riche corinthien dont l'ouvrage récent de Wood sur Baalbeck avait relancé la vogue; c'est ce colossal qui recommence l'effet impressionnant des monuments impériaux comme la basilique de Constantin. Il a vu et revu l'Italie de la Renaissance? Alors son romanisme à lui, c'est la croix grecque telle que l'avait conçue Bramante pour le premier Saint-Pierre du Vatican, plan spéculatif peut-être et qui existe en soi comme un absolu, mais naturel et spontané quand il s'agit

d'abriter au centre de la croix, sous la coupole, la châsse de Sainte Geneviève, maîtresse du lieu et patronne de Paris; c'est la coupole elle-même, fille de celle de Michel-



Fig. 129. — SOUFFLOT. PARIS. LE PANTHÉON (ANCIENNE ÉGLISE SAINTE-GENEVIÈVE).

1764-1789. Interprétation savante de modèles antiques et italiens. Coupole sur croix grecque, entablement droit sur colonnes isolées et portantes « selon l'antique ». Richesse corinthienne; mais vaste système de poussées et de contrebutements qui se rapproche de la structure gothique. *Photo Lévy-Neurdein.*

Ange, aussi savante qu'elle, et posée sur ces arcs pendentifs que Bramante sut emprunter aux byzantins; c'est enfin, amplifié jusqu'à l'énorme par le tambour, le tempietto du Janicule, de Bramante encore, chef-d'œuvre de

rythme périptère. Mais il a vu aussi les monuments gothiques : il les a étudiés de très près comme tant d'autres en ce siècle intelligent, avide de connaître, et qui déjà devine la grandeur du passé comme il a pressenti l'avenir. Il en a admiré, non les formes, mais la « légèreté de construction », qui demande à la pierre le maximum de résistance en diminuant le plus possible les pleins au profit des vides, c'est-à-dire de l'espace plein d'âme et de voix. Alors il fait des piliers légers, légers, qu'il a fallu renforcer au détriment de l'harmonie ; il voûte sur colonnes, multiplie poussées et résistances, et (qui l'eût cru ?) dissimule des arcs-boutants intérieurs ! Un maître d'œuvre gothique, s'il revenait, serait ravi de découvrir dans l'ombre ces organes de structure qui furent la glorieuse invention de son temps, et fier de les voir concourir à une œuvre digne de Rome la Grant. Enfin la gaieté de l'esprit français brodait ce colosse d'un luxe d'ornements délicats, et l'inondait de clarté par 49 fenêtres que la Révolution aveugla quand elle dédia aux grands morts le monument trop « hilare ». Et tout cet éclectisme ne nuit en rien à l'élan de l'énorme édifice, qui pointe superbement sur la colline pour garder, comme jadis Sainte Geneviève, Paris et son vaste horizon.

A l'éclectisme équilibré de Gabriel et de Soufflot succède, durant les trente dernières années, la velléité archéologique. Velléité : rien de plus. Hommage passionné à la civilisation, à l'art auxquels ils veulent revenir comme l'Enfant prodigue, mais hommage offert d'un geste et d'un accent qui révèle l'homme, son pays et son temps. Le mot d'ordre du directeur général des Bâtiments, le sévère comte d'Angiviller, ne fait que répondre au désir spontané de tous : « ramener les arts à leur ancienne ori-

gine ». Une soif ardente d'authenticité, et par conséquent d'archaïsme, entraîne les architectes sur les chemins antiques. Il faut être savant, exact! Alors ne nous contentons plus de Vitruve, mais courons à Rome, auscultons scientifiquement les ruines sacrées. Tous y vont, mètre en main, et y reviennent quand ils ont un

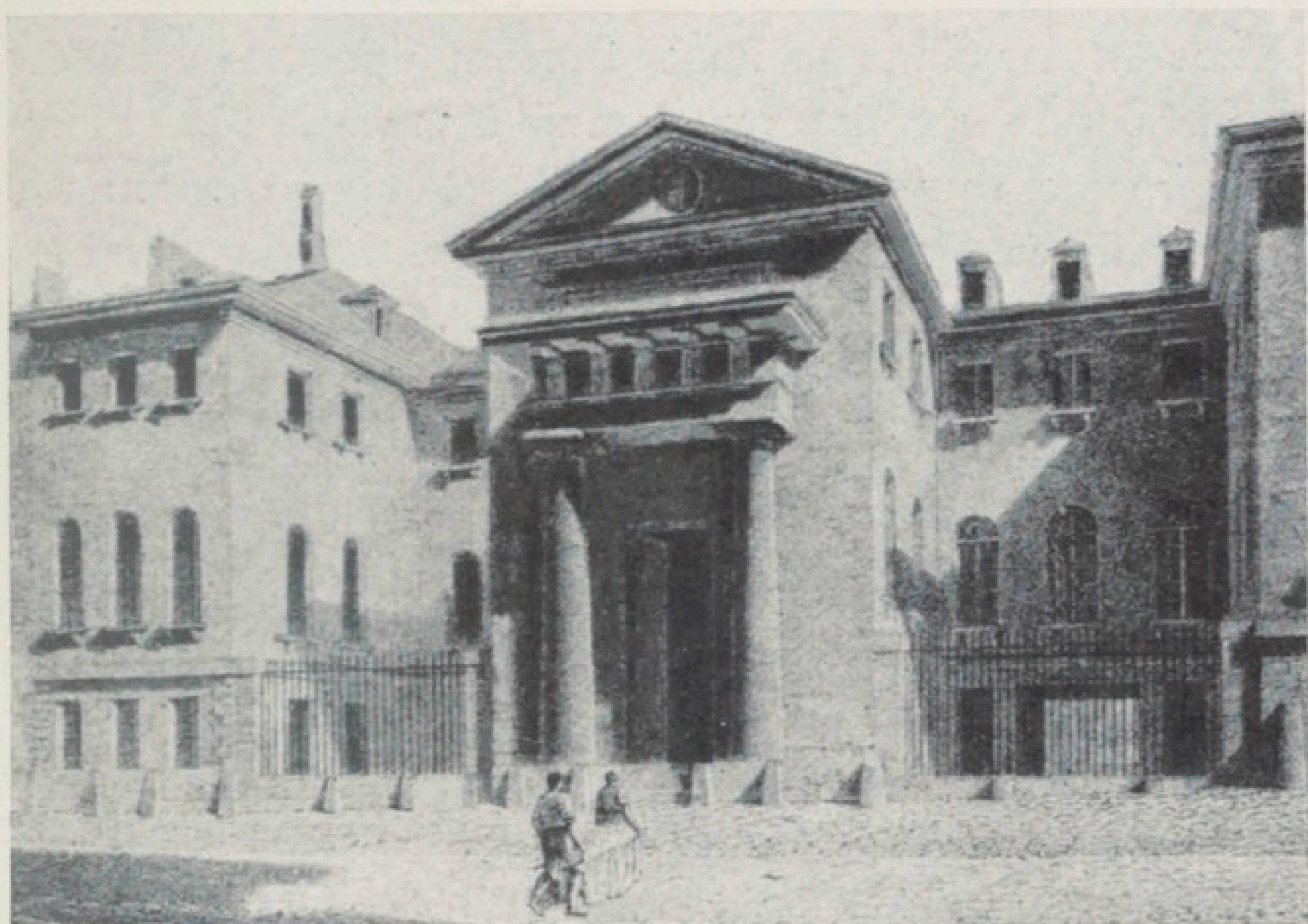


Fig. 130. — L'HOPITAL DE LA CHARITÉ EN 1820.
Antoine architecte. Passion du dorique grec, du pur dorique de Pœstum, à la fin du XVIIIe siècle : sans base, avec entablement à triglyphes qui sont ici des montants de fenêtres-métopes; d'une austérité qui s'accorde avec la destination du monument. Archéologie qui trouve moyen d'être expressive. *Photo Lévy-Neurdein.*

monument à élever à Paris. Ce n'est pas seulement pour consulter tel modèle : c'est pour se tonifier, pour respirer l'air des sept collines. Il faut être pur : alors cherchons à atteindre la sainte antiquité jusque dans la pureté originelle. Remontons de Rome à l'hellénisme, et de là à la Grèce mère. Laissons le corinthien romain pour l'ionique, l'ionique frelaté de Michel-Ange pour le grec, et celui-ci même pour le mâle dorique, le dorique trapu

et sans base, retrouvé parmi les acanthes aux champs sauvages de Pœstum. C'est le mérite de l'époque d'avoir deviné en celui-ci la robuste franchise de la vieille Hellade, et c'est sa gloire d'avoir découvert le site émouvant où il porte encore le temple de Poséidon à quelques pas de la mer. Soufflot le mesure, le dessine; Antoine à la Charité (fig. 130), Brongniart au couvent des Capucins, essaient de l'acclimater dans le Paris nouveau épris de gravité.

Le péristyle est plus que jamais à la mode; la colonne porte presque toujours quelque chose, et sur l'ordonnance plus régulière l'architrave et la plate bande dessinent d'un seul trait leurs lignes coupantes. Moins de ressauts, moins de saillies : on laisse prédominer l'effet des masses dans leur simplicité puissante.

Mais que de réserves encore! Dans cette nostalgie notre XVIIe siècle le dispute à la prestigieuse antiquité. Versailles et Paris maintiennent d'autant plus aisément leurs droits à côté de la Grèce et de Rome, qu'ils relevaient déjà leur gallicisme d'un peu d'italianité, comme on met pour le bel air une plume à son chapeau. C'est cette nostalgie qui ramène sans cesse nos antiquisants aux formes de Mansart, comme Voltaire à la tragédie de Racine. Elle maintient le comble à mansardes, d'allure si française, et le dôme, tous les dômes, surtout l'indigène à côtes et tronqué. Sur le Palais de Justice comme sur la « petite maison » de Bagatelle il pose une couronne qui annonce la majesté des intérêts logés en ce lieu ou la noblesse du maître. Avec leurs souvenirs savants les architectes font toujours du composite, mais qui est de leur temps, et dans leur temps n'est qu'à eux. Jamais ils ne copient. A l'extrême fin du siècle le goût du colossal leur est encore une évasion. L'architecture monumentale est hantée en effet de l'art romain impérial, mais tel que l'exaltent les fantastiques

gravures de Piranési. Il est vrai que chez Gondoin, Peyre, Poyet, Ledoux, Boullée, cette mégalomanie délirante reste en projets sur le papier. Même à l'Égypte multimillénaire on emprunte la forme compacte des obélisques, pyra-

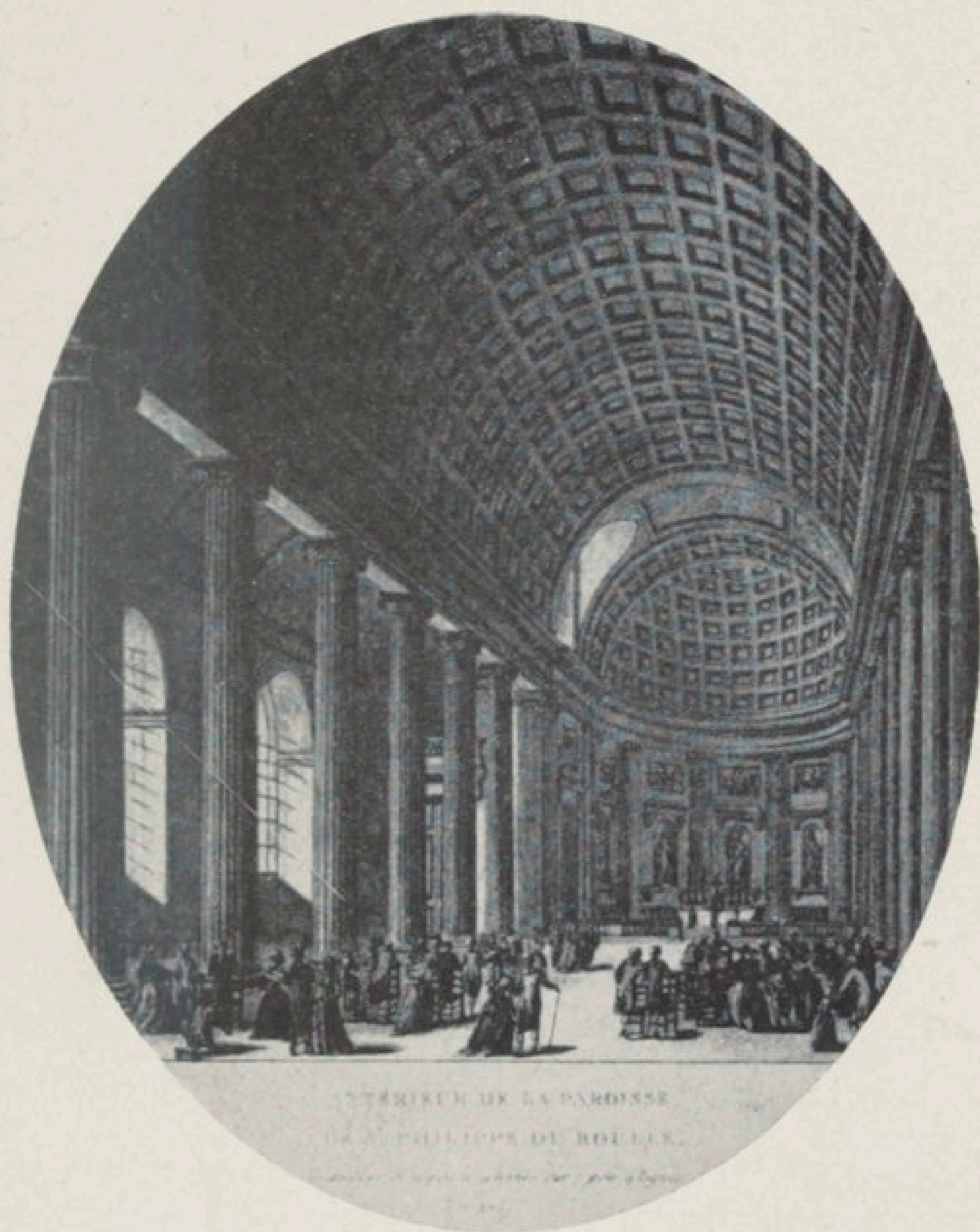


Fig. 131. — CHALGRIN. INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-PHILIPPE-DU-ROULE.

1774-1784. Libre interprétation, par un « romain » de science et de goût, du type basilical antique et paléochrétien. Calme ordonnance ionique à entablement droit, ample voûte en berceau décorée de caissons à rosaces dorées. L'autel isolé à la romaine s'inspirait du « sarcophage d'Agrippa ». *Photo Lévy-Neurdein.*

mides, sphinx mystérieux gardiens des tombeaux. Et déjà, dans les jardins anglais, des fabriques gothiques remettent en honneur l'arc brisé. A la veille de la Révolution un Romantisme inquiet emporte notre architecture bien loin de la correction académique.

A Sainte-Croix d'Orléans l'architecture religieuse reste fidèle au gothique, mais c'est un gothique ingénuement frelaté : la première effusion du style troubadour! L'exemple est unique. Bien plus significatif est le temple à péristyle que Couture élève à Sainte-Madeleine en 1777. Cette fois l'assimilation est consommée : l'église chrétienne est un naos périptère! Plus nouveau encore est le type basilical dont s'éprennent les jeunes « romains », Potain, Poyet et Chalgrin. A Saint-Philippe-du-Roule l'époque, déjà avide des origines de l'art chrétien autant que des sources de l'art grec, se crut revenue à l'âge de Constantin, qui avait essayé le premier d'accommoder aux pensers nouveaux les formes antiques. En sa calme ordonnance la nef résume les souvenirs du temple païen et ceux des édifices presque apostoliques qui en étaient les héritiers baptisés (fig. 131). Les chœurs, à Saint-Merry, Saint-Médard, Saint-Germain-des-Prés, Bayeux, Bourges, Chartres, s'accommodent à la noblesse antique. Certains jubés deviennent même des entrées de cellas. Celui de la cathédrale de Rouen dressait sur six colonnes ioniques un entablement de marbre cipolin blanc et vert antique provenant de Leptis Magna. On veut, au moins autour du Saint des Saints, les belles formes qui plurent à Jupiter. On ne croit plus (jusqu'au Romantisme) que le gothique à la ligne verticale ou brisée est seul catholique! Il ne manquait plus aux ordres monastiques qu'à se rajeunir aussi à cette antiquité immortelle. La trouvaille inouïe fut celle de Brongniart pour le couvent des Capucins : accommoder à la simplicité de l'ordre séraphique celle de l'ordre dorique de Pœstum. Un cloître qui est un atrium dorique archaïque! Module et décor y arrivent à ce que cherchait Brongniart : une impression profonde d'austérité. Le franciscanisme y baptise les formes de

l'antique Posidonia, moins encore pour assurer son économie que pour leur faire exprimer son abstinence.

Il est moins difficile de loger Dieu que des services

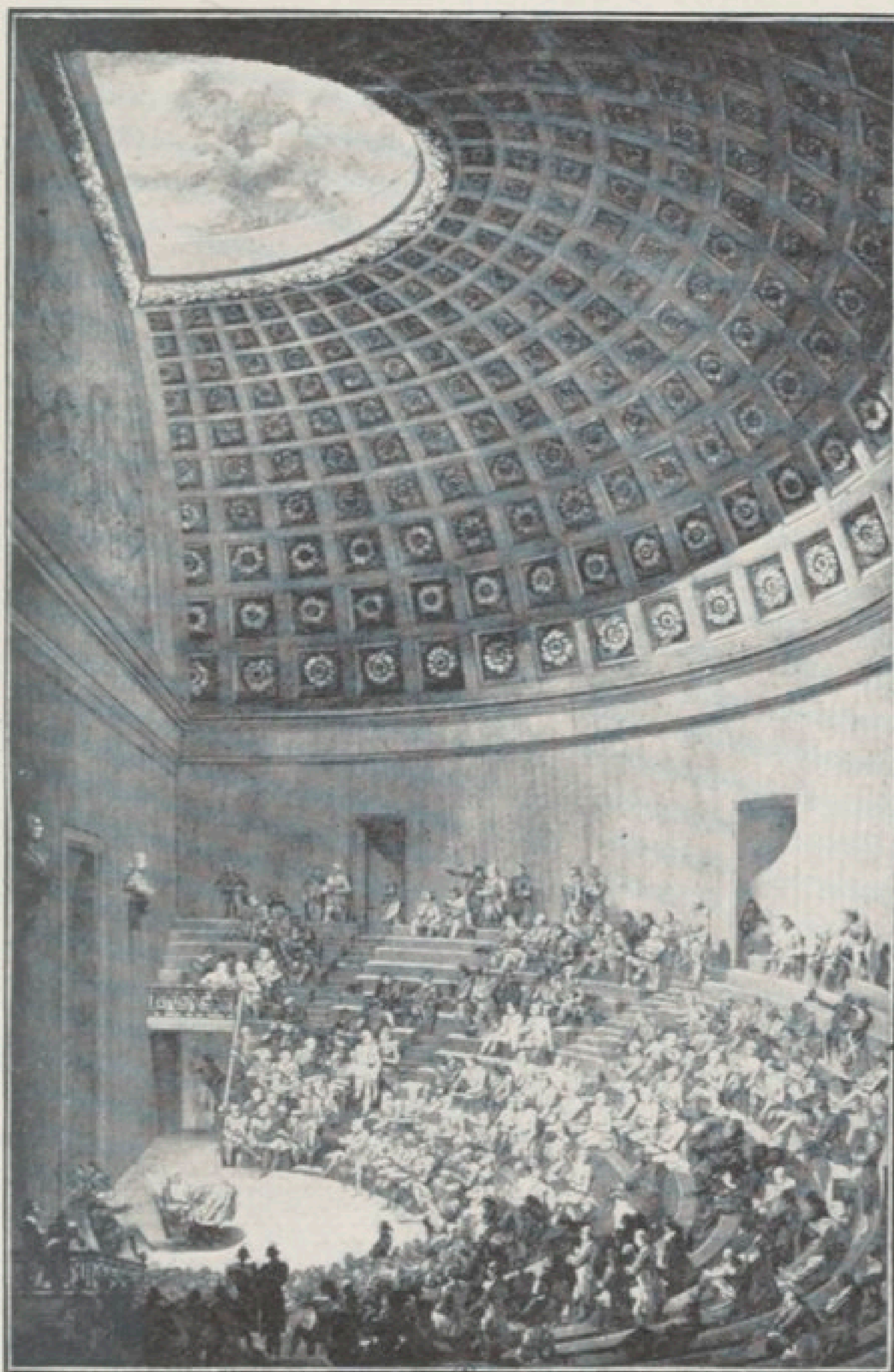


Fig. 132. — L'AMPHITHÉATRE DE CHIRURGIE.
(*Gravure de Poulleau*)

1769-1786. Architecture de Gondoin. Réminiscence archéologique s'adaptant aux besoins pratiques. Morceau du Colisée, avec son arène, sa cavea, ses vomitoires, sous la voûte du Panthéon romain.

techniques. Concilier les nécessités pratiques avec les formes antiques les plus pures, ou avec celles de la Renaissance et du grand siècle, bref, accommoder au positivisme moderne l'esthétique classique, voilà le grave

problème qui s'offrait à l'architecture publique. Émouvante est l'habileté de nos artistes à le résoudre. Pour la Monnaie, Antoine rêve un noble palais romain comme frontispice à un très curieux système de cours. L'École de Chirurgie de Gondoin offre aux modernes disciples d'Hippocrate un portique ionique pour péripatétiser, son temple hexastyle pour sacrifier au dieu de la médecine, Esculape, et son « amphithéâtre », réminiscence avouée du Colisée avec sa cavea et ses vomitoires. Le cadavre que va fouailler le scalpel du praticien est allongé sur la table dans l'arène, comme le gladiateur vaincu (fig. 132). Une estampe bien connue de Poulleau montre cette atmosphère antique autour de la scène ultra-moderne. C'est une étrange transposition, qui est déjà tout entière dans l'inscription latine de l'édifice : *Ad caedes hominum prisca amphitheatra patebant.* De leur côté les théâtres mettent sous les auspices des théâtres grecs deux nouveautés : la commodité intérieure et l'isolement encadré de portiques. L'austérité dorique elle-même s'applique au séjour de Melpomène et de Thalie : témoin l'Odéon. Mais le chef-d'œuvre est le théâtre de Victor-Louis à Bordeaux. En son corinthien riche et gai, adéquat à l'esprit du lieu et de si bel effet sur la place qu'il décore, avec son entablement célèbre chez les techniciens comme « le clou de M. Louis », avec son vestibule à perspectives piranésiennes, il a servi longtemps de modèle : son escalier a inspiré Garnier pour celui de l'Opéra de Paris.

Il est une œuvre d'architecture publique où le cœur de Paris a palpité de plaisir durant trente ans, et elle est encore de Victor Louis. Spécialiste des portiques, c'est lui qui fit pour le duc d'Orléans les Galeries du Palais-Royal (1781) sur cette donnée malaisée : donner un aspect monumental à des maisons de rapport et la beauté cano-

nique des « ordres » à un bazar-promenoir. Alors le délicat artiste, qui était musicien, s'est souvenu d'un beau concert vénitien : les Procuraties rythmées de la Piazza, où s'encadraient à la même heure la même avidité de jouir et le même commerce de boutiques. Hélas! il a fallu payer d'expédients, d'étranglements, ce rare paradoxe. Il garde tout de même une belle ordonnance. Elle

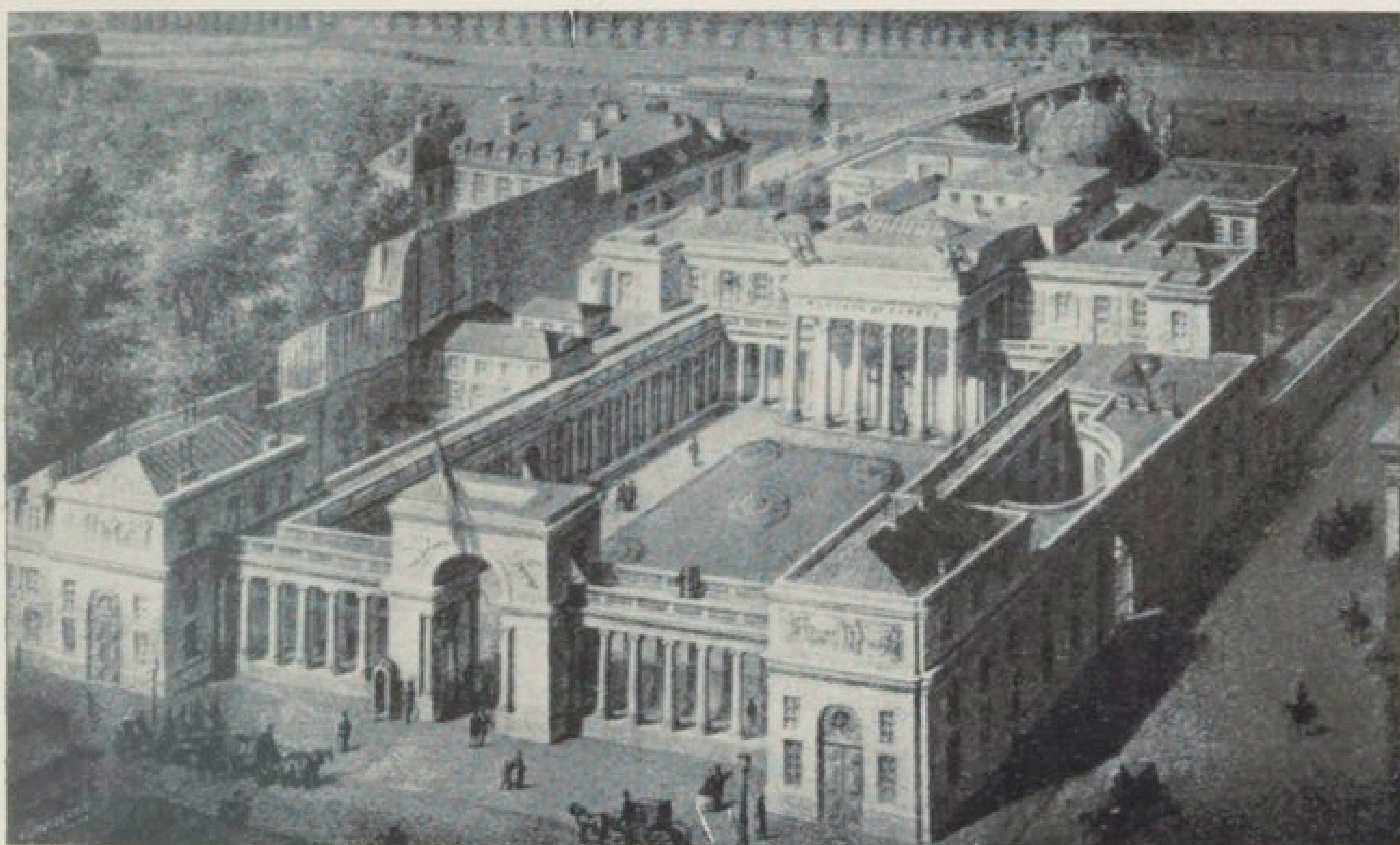


Fig. 1 3. — ROUSSEAU. HOTEL DE SALM (LÉGION D'HONNEUR).

1782. D'un « romain » qui a étudié là-bas les œuvres antiques et les villas de la Renaissance. Palais sur la rue et casino sur la Seine. Motif superbe du portique conduisant à un frontispice de temple : souvenir de l'Ecole de chirurgie de Gondoin. *Photo Giraudon.*

a accompagné les derniers jours de l'ancien Régime, qui y meurt en beauté, en beauté classique. — Il y a cependant un paradoxe plus audacieux encore : c'est celui de Ledoux quand, ayant élevé autour de Paris la nouvelle enceinte des Fermiers-Généraux, il voulut donner à des guichets de douane la majesté de Propylées d'une grande cité. Ce sont les fameuses Barrières (1787) dont quatre seulement nous restent. Pour exprimer l'idée de prohibition des fraudes toutes les formes antiques et italiennes

sont convoquées, mais surtout, comme il est logique, les plus austères, par conséquent les plus archaïques, le dorique de Pœstum et le bossage étrusque, associés en « rinforzando » par un romantisme fougueux. Classicisme ultra-romantique, voilà bien la formule de l'architecture française à la veille de la Révolution. Nous sommes loin de Gabriel et de son Petit-Trianon!

Heureusement l'architecture privée reste plus près de la mesure humaine. Ce n'est pas que les délicats architectes, Le Roy, Cherpitel, Ledoux, Bélanger, de Wailly, Brongniart, qui la veulent à la fois commode pour l'épicurisme nouveau et ornée, ne soient obsédés de souvenirs et ne créent une très riche diversité de types. Il y a toujours pour les hôtels très nobles la noblesse des « ordres ». La colonnade fait toujours la beauté des hôtels d'Orsay, du Châtelet, de Gallifet, de Salm (Légion d'honneur), celui-ci à double face : palais solennel sur la rue, mais casin à souple rotonde sur l'agrément de la Seine (fig. 133). D'autres au contraire ne demandent leur effet qu'à la distribution des masses : les hôtels de Fleury et de La Vrillière poussent même jusqu'à une sorte de stoïcisme âpre ce parti pris d'abstinence. Les hôtels bourgeois eux-mêmes prodiguent la colonne quand il le faut, par exemple pour un glorieux comme Caron de Beaumarchais. Mais le plus souvent ils s'en dispensent, et affrontent la sévérité quand il s'agit d'un artiste de goût sobre comme Gouthière, qui du reste a probablement dessiné le sien. Les jolies femmes comme MM[mes] de Thelusson et d'Hervieux, La Guimard..., stimulent le sens personnel de l'architecte, qui fait pour elles de l'architecture parlante au dehors, intime au dedans, hardie jusqu'au porte-à-faux pour avoir la commodité d'un boudoir. Jamais il n'y eut tant d'ingéniosité en France dans le logis féminin. Enfin vers

1780 se développe un genre mixte entre l'antique, le goût français du XVIIe siècle, et le style de Palladio qui unit le charme de la villa à la tenue d'un petit palais. Ordonnance dorique, haut belvédère, loggia sur arcades, petites rotondes surmontées de petits dômes, absides et pergolas, donnent alors à certains faubourgs de Paris

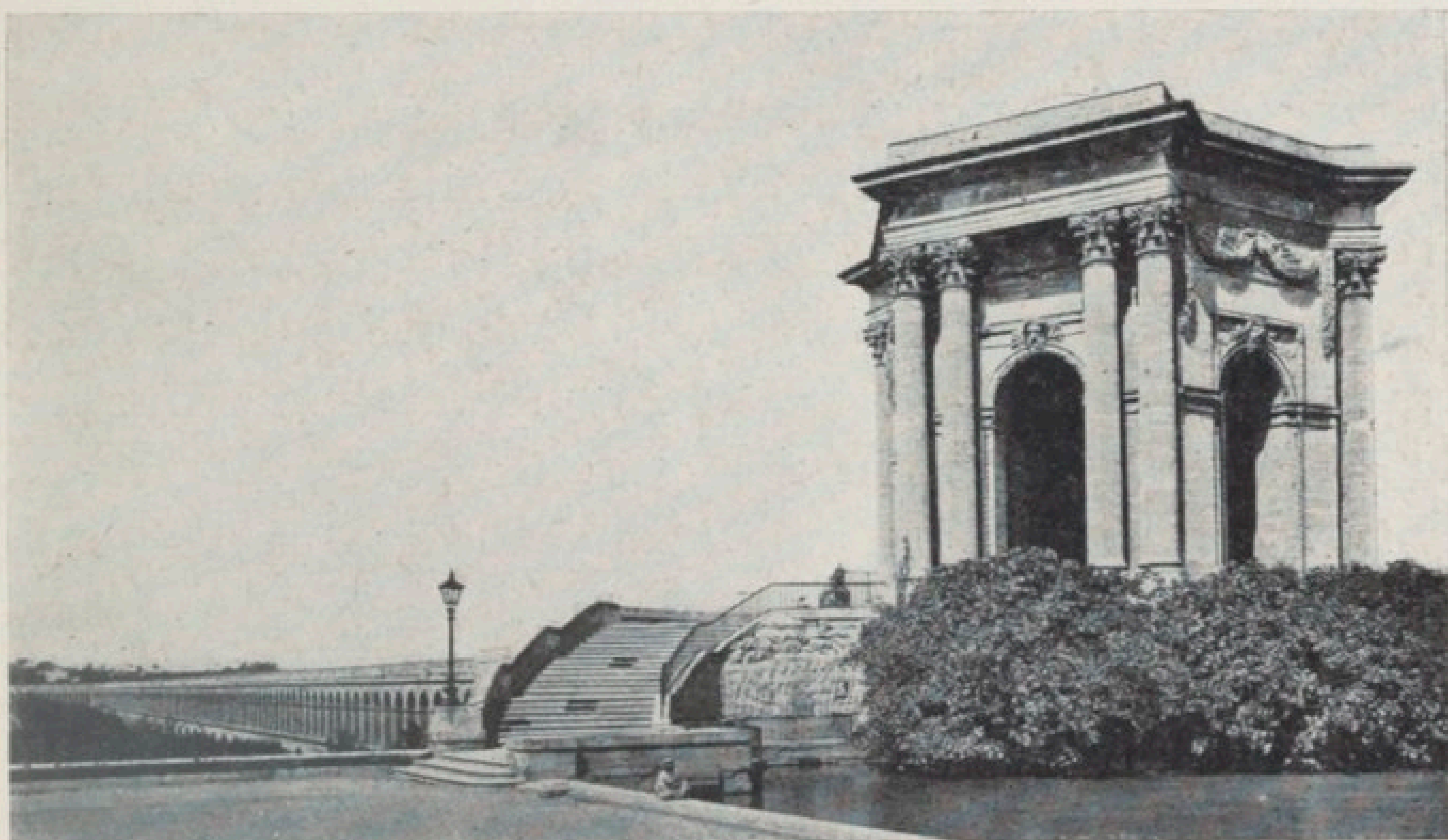


Fig. 134 — MONTPELLIER. LE PEYROU. AQUEDUC ET CHATEAU D'EAU. (1766-1776).

176?-1776, par J.-A. Giral. Le plus beau paysage urbain du XVIIIe siècle avec la place de la Concorde. Persistance du goût de J. A. Gabriel dans ce fin octogone. Sens de la latinité, et don de composer l'espace. *Photo Lévy-Neurdein.*

l'aspect de la campagne de Vicence près des rives heureuses de la Brenta.

Dans cette même banlieue, plus vierge et plus pittoresque qu'aujourd'hui, c'est pour la femme encore que s'élèvent mystérieusement des Folies, des Bagatelles, des Brimborions, héritiers des « hermitages » du temps de Louis XV. Ces exquis édifices, toujours discrets au dehors, sont finement aménagés et décorés au dedans : c'est le retrait du plaisir ou le plaisir du retrait. Louveciennes, de Ledoux, et Bagatelle, de Bélanger, étaient ou sont les

types achevés (mais non intacts). A Bagatelle (1777) il est possible que Bélanger, pompéien de tempérament, ait voulu faire pour le voluptueux comte d'Artois et ses amies une jolie chose alexandrine : *parva sed apta*, dit une inscription. La vérité est qu'il a fait du Gabriel, plus menu et moins pur. Bagatelle, c'est toujours la tradition du Petit-Trianon, et, en remontant, celle de Marly.

Pour se mettre vraiment au vert l'architecture a les châteaux. Non celui de Versailles, où Mique ouvre simplement pour Marie-Antoinette des petits entresols intimes et voilés. Ni celui de Maisons, où Pâris et Lhuillier font la salle à manger du comte d'Artois, merveilleux exemplaire du « Louis XVI ». C'est trop près de Paris. Mais là-bas, dans les provinces, la noblesse française va reprendre contact, l'été, avec la terre d'où elle est issue. Le château, quand il est un peu relevé, associe, selon la perpétuelle hérésie si bon enfant et si nôtre de tradition, le fronton grec sur péristyle et le comble brisé à mansardes. Il hausse parfois le ton jusqu'à avoir un dôme, fût-il aplati et quadrangulaire à la manière de chez nous. Champlâtreux, Fontaine-Française, Moncley, Ménars, Le Marais (fig. 135), gardent ainsi beaucoup d'un passé que Mansart et ses élèves, puis Gabriel, avaient marqué de leur empreinte : il est archi-français. On en trouverait les origines jusque dans le moyen âge. A la campagne les architectes, même parisiens, même travaillant pour gens de Paris, restent spontanément fidèles à bien des vieux motifs du terroir.

La décoration de ces appartements, le style Louis XVI, nous enchante toujours : il est la raison ornée. Peinture, stuc et boiserie sculptée s'en chargent comme naguère;

mais depuis 1770 à peu près la rocaille pimpante a disparu devant le retour de l'antique et du Louis XIV. Le relief, plus plat, est ciselé avec une précision plus incisive. Le décor, plus sobre, devient rectiligne, respecte les angles droits et réserve de grands espaces nus. Le cadre architectonique garde autorité sur ce qu'il enferme, et les caprices assagis ont désormais un axe. Avec les attributs

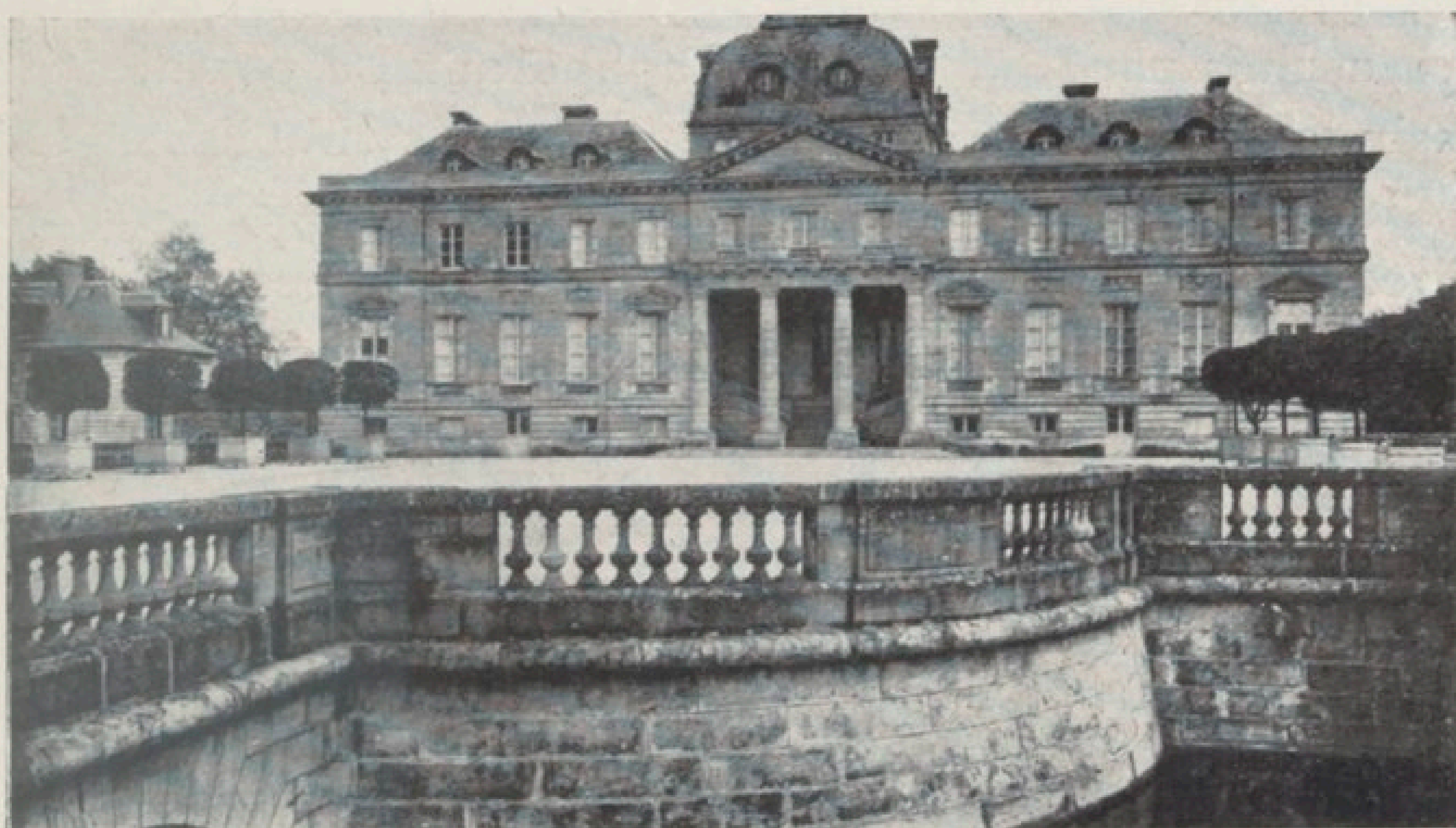


Fig. 135. — CHATEAU DU MARAIS (SEINE-ET-OISE). FAÇADE PRINCIPALE.

De l'architecte Barré, 1770. A la veille du « néo-hellénisme, » style encore composite, qui s'autorise de la province, de la campagne, pour associer aux motifs antiques la tradition de Fr. Mansart et de Le Vau : fossés, distinction des trois corps, combles à la française, dôme tronqué à la française, robustesse générale. *Photo L. Bougardier.*

agricoles voisinent les scènes rustiques près des bouquets de fleurs et des corbeilles de fruits, sculptés avec un frais naturalisme qui est comme une reprise de la tradition gothique. Ils flattent le goût universel de cette société fatiguée pour la pastorale alexandrine. Cette fraîcheur, discrètement associée avec l'ornement classique, c'est le premier « Louis XVI ». Mais bientôt l'élément gréco-romain étend ses conquêtes : voici les aigles romaines, mufles et griffes de lion, lauriers et trophées, trépieds

où fume l'encens des sacrifices, brèves et suggestives évocations que prodiguent en cahiers les merveilleux dessinateurs-ornemanistes, Cauvet, Delafosse, Dugoure, Forty et Delalonde. Leur netteté précise, un peu coupante, qui est celle de l'antique, favorise la naturelle distinction du style de l'époque. L'Égypte et l'Étrurie nous envoient le sphinx immobile et la Gorgone échevelée. Peu à peu enfin les grotesques et arabesques des Thermes de Titus, ressuscités par les élèves de Raphaël aux Loges vaticanes, insinuent leur fantaisie légère dans ce symbolisme déjà militaire. C'est le décor « pompéien », déjà presque Empire, importé par les lyriques gravures de Piranèse, discrètement ébauché par l'ornemaniste Rousseau de la Rothière, enfin dessiné à profusion par ces « romains » passionnés, Bélanger, Ledoux, Paris et Clerisseau, qui rêvaient pour leur clientèle la vie patricienne. Les rotondes de l'Hôtel de Salm et de Bagatelle, certains salons du palais de Fontainebleau voulaient évoquer autour des soupers « à la grecque » comme celui que donna en 1787 Mme Vigée-Lebrun, tout le charme des villas suburbaines de Rome ou de Campanie. Il fallait ce décor pour ceux qui dans la soirée fameuse de Mme Lebrun, drapés à l'antique, buvaient du vin de Chypre dans des « coupes d'Herculanum »! Archéologie? Oui, et de pacotille. Mais ce sont ces jeux qui mènent le goût. Il y a du reste une archéologie qui sait rester jeune, par l'enthousiasme et la foi. Devant les objets exhumés de la terre romaine ou des cendres du Vésuve ces parisiens croyaient voir revivre, aller et venir devant eux grecs et latins. Ce n'est plus une Antiquité morte. La mort? la vieillerie? c'est la rocaille, c'est le baroque. Les anciens sont toujours jeunes, parce qu'ils sont l'homme vrai, plus près que nous de la nature. L'art puise sa sève dans cette foi. Le boudoir

de M de Serilly, à Versailles le Grand Cabinet (1788) sont des chefs-d'œuvre sans pédantisme ni sécheresse.

Il va sans dire que les arts décoratifs suivent le même chemin que la grammaire ornementale. Le style Louis XV n'est d'abord que celui de Crescent avec plus d'aisance encore, le style Régence assagi. Plus rien du déchiquetage ou du violoné de Meissonnier et d'Oppenord. L' « araignée » se détend et la « chicorée » déploie plus largement son feston. Comme toujours, cette délicate mesure se révèle le mieux dans celui des arts qui émane directement des mœurs : le mobilier. Certes le postulat demeure : le chantournement. Il semble qu'il soit illogique pour des organes de support. Des pieds de sièges qui s'incurvent au lieu de tendre leur force sous le poids, c'est peut-être un paradoxe, mais pour la réflexion seulement. Sauf en quelques consoles et encoignures, où les jambages rentrants ne posent presque pas sur le sol et peuvent se permettre bien des retournements, le dessin de ces courbes n'a pas seulement un goût exquis : il a un bon sens qui rassure. On a dit que pour la première fois le mobilier échappe à l'hégémonie de l'architecture. Il est certain que la structure est fine et légère : car aisance et mobilité sont la façon d'être de cette humanité nouvelle. Mais si la forme est moins arrêtée qu'au XVIIe siècle, elle garde tout de même ses droits. Marquises, canapés, fauteuils, tabourets à X et sofas, bergères et chaises à la reine, consoles et commodes, bureau à dos d'âne ou à cylindre, secrétaire à abattant, conservent du profil et même de la masse dans leur ondulation. Il reste vrai que l'évolution va vers l'amenuisement des supports. A la fin du règne un petit meuble pousse la distinction jusqu'au point où elle va devenir maigreur et fragilité : la table à ouvrage. Ici les pieds sveltes et fins sont une pure délinéation. L'art y exa-

gère jusqu'à l'effet d'instabilité l'économie de la matière. Il dit tout le remuant de ce monde qui aime à changer de place ses meubles légers, comme lui-même, et goûte désormais l'intimité des petites pièces.

Sur de telles formes il fallait bien que le bronze disparût ou se fît plus discret. Il garde son rôle aux encadrements, aux chutes, aux entrées de serrure, aux arêtes des jambages et aux sabots, mais à partir de 1750 le bois secoue cette armure métallique et reprend sa légitime souveraineté. Plus que jamais il est sculpté et doré, ou plaqué de lamelles de couleur qui forment une marqueterie délicieusement carrelée, de frais paysages, des bouquets de fleurs ou des trophées de musique. Le dessin, qui ménage à la pensée une évasion, est un jeu délicat pour les yeux, et les tons juxtaposés ont la douceur de la soie. Il était même fatal que le tissu coloré s'associât au bois. Au fond et au dossier des sièges la tapisserie de Beauvais et d'Aubusson déploie deux agréments délicats : celui du sujet, fleurs en bouquets ou fables de La Fontaine, et celui des tons légers et frais, crème, bleus et roses de Boucher, aujourd'hui délicieusemeut passés. Ils s'harmonisent à merveille avec l'or moulu des bois. Et voici qu'une nouveauté tardive vient poser sur ces jolis meubles une note étrange d'Extrême-Orient. Le vernis Martin étale sa laque rouge ou noire, où brille l'aventurine, l'or en poudre. Elle se soulève en légers reliefs, collines molles qui ne sont pas encore le Fuji-Yama, arbres déjetés qui zigzaguent déjà à travers l'espace comme les pins maritimes où se posera plus tard le faucon de Hiroshighé. Au dessous, des « magots » grimacent, et des pagodes, qui vont bientôt passer dans les jardins anglais, relèvent en clochette les angles de leur toit. Tout un petit Japon d'enfant est déjà là, grêle et frelaté, mais avec

les deux caractères très japonais qui sont si savoureux : l'abréviation décorative et l'absence de perspective. Une partie de l'effet est demandée au luisant de la laque, aux tons d'or et au pittoresque. Mais on pense bien que pour

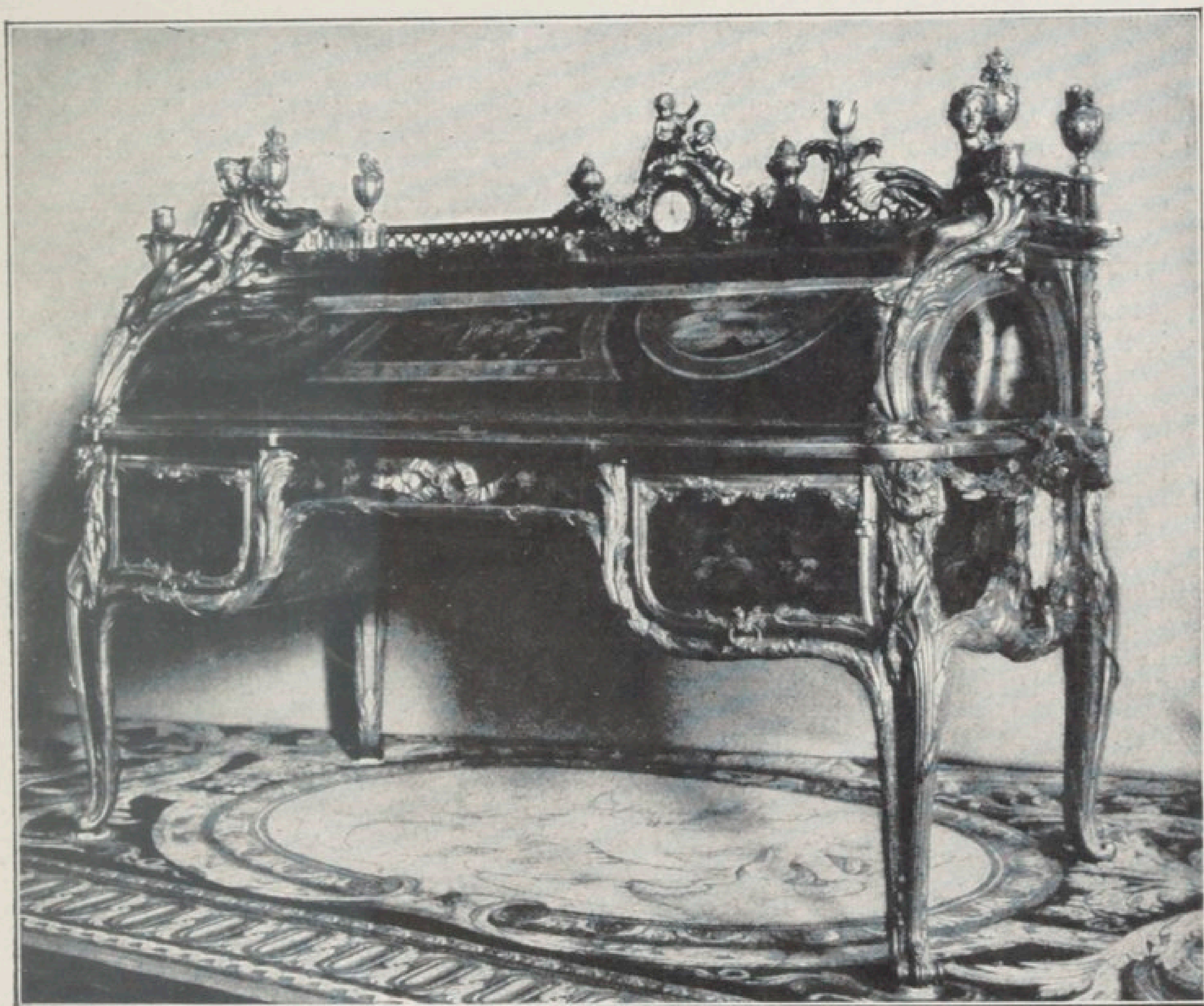


Fig. 136. — BUREAU A CYLINDRE DE LOUIS XV. (*Musée du Louvre*).

1760-1769. Marqueterie de Œben et Riesener, bronzes ciselés par Duplessis et Hervieux. Style Louis XV réalisé par des ébénistes allemands francisés, dans une ampleur de formes un peu lourdes où le décor métallique est encore prodigué. *Photo Alinari.*

un roi ces puérilités exotiques sont laissées de côté. Le bureau de Louis XV est un chef-d'œuvre encore très puissant parce qu'au sentiment de la majesté royale, à la tradition monumentale du temps de Louis XIV, s'associe l'instinct robuste des deux allemands francisés qui

ont établi sa structure et dessiné sa marqueterie : Œben et Riesener (fig. 136). Seulement la vie des contours, le beau mouvement du cylindre, la caresse des bois de couleurs atténuent de grâce la force. Les bronzes, que ciselèrent Duplessis, Wynant et Hervieux, sont aussi souples que robustes. Le beau métal doré revient donc en faveur du Roi, mais c'est un de ses derniers retours. « Rien de trop » est la loi générale de ce mobilier comme des lambris qui l'encadrent et que sculpta jusqu'en 1767 le grand ornemaniste Verberckt.

Lorsque Riesener signe en 1769 le bureau de Louis XV, le style que l'on appelle Louis XVI a déjà fait son entrée : ici même on le discerne aux médaillons de porcelaine blanche sur fond bleu et à sujets antiques qui décorent les côtés. Rien d'étonnant : le nouveau style sort du précédent par une filiation si naturelle qu'on ne saurait saisir le moment de sa naissance. Il se propage vite du reste, car les dessinateurs d'ornements et de meubles le multiplient par leurs cahiers de modèles, les ouvriers du tour de France le font rayonner par le goût de leur vision et la sûreté de leur main.

Avant tout le meuble nouveau dit par sa disposition l'esprit des mœurs. Canapés à corbeille, lits à la polonaise, à chaire à prêcher, à l'impériale, à la duchesse, à la chinoise, ne sont à vrai dire que les anciens, mais transformés au gré de la commodité la plus raffinée. Table servante et bonheur du jour, minuscules, fragiles, adaptés aux petits appartements et faciles à tirer à soi, sont faits pour obéir à la promptitude du désir.

Pour ces jolies choses la marqueterie des bois satinés, agencés en carrés ou en losanges, cherche plus visiblement encore la vibration. Aussi le bronze se fait-il plus discret que jamais. Les ciseleurs sont des artistes de grand talent

qui suivent la loi naturelle du meuble : laisser voir le bois dont il est fait. En guirlande sur les panneaux, en bordure autour des tablettes, quelquefois inséré au creux des cannelures, suspendu en chutes aux espagnolettes, chaussant de pieds de lion ou de biche les sabots, le bronze est toujours ornement d'applique, non plus haut relief ou ronde bosse. Son orgueil s'est discipliné. Le vernis Martin et son exotisme chinois disparaissent peu à peu devant les prestiges plus augustes qui nous viennent de la Grèce et de Rome. Vers la fin du règne les applications de biscuit de Wedgwood blanc sur bleu simulent des camées : on y voit se dérouler en bas-relief précis et sec des pastorales alexandrines ou des mythologies classiques. Ainsi la glyptique hellénistique vient appliquer au meuble Louis XVI sa finesse aiguë.

Nous voici en effet au cœur du style. Comme dans la décoration des lambris sculptés quatre éléments le composent : le retour au Louis XIV, l'antique, le naturalisme, et le goût parisien. Ainsi qu'au grand siècle la tectonique reprend son empire : les formes générales prennent de l'autorité et se stabilisent. Du reste ce ne sont plus des ébénistes qui font le style, mais des dessinateurs qui sont architectes : constructeurs comme Gondoin ou Bélanger, ornemanistes comme Forty, Cauvet, Delafosse, Salembier, Cauvet et de La Londe. — Le triomphe du goût antique vient accentuer ce renouveau : les profils s'affermissent, les angles droits pointent, toutes les lignes se tendent. Plus de pieds chantournés; aux commodes les panses bombées s'aplatissent; au lieu de se laisser repousser elles serrent ce qu'elles gardent. Sur ces formes courent des ornements adéquats, ceux que l'antiquité féconde, ouvrant son sol archimillénaire, nous envoie de deux côtés différents. De Rome impériale nous vien-

nent les ornements architectoniques, cannelures aux pieds, rinceaux aux frises, oves et grains aux corniches, et les purs ornements de surface, trophées, faisceaux, couronnes et petites Victoires. C'est déjà un sévère symbolisme : il n'est encore que guerrier, il deviendra bientôt militaire. Mais d'Herculanum et de Pompéi en passant par les Loges de Raphaël nous arrivent à tire-d'ailes petites Psychés, Éros à l'arc, oiseaux et arabesques, toute la grâce légère de l'alexandrinisme. Ce double décor Louis XVI, c'est déjà celui de l'Empire avec sa double face, mais il reste léger : l'antique qu'il accueille n'est point de l'archéologie. Enfin le troisième élément nous émeut plus que les autres parce qu'il est vivant : la Nature. La plante et la fleur sont sculptées en plein bois, la rose surtout ou du moins l'églantine. Dans la marqueterie elles se lient en bouquet sans perdre la fraîcheur de leurs tons ; autour d'elles bêche et rateau du paysan mettent le parfum de la rusticité. Et tous ces apports sont harmonieusement accordés par le goût du temps qui impose la sobriété fine, la prééminence des lignes, pour tout dire une distinction de profils et de formes qui parfois, dans le pur Louis XVI, risque la maigreur.

Cette raison ornée a une telle force de persuasion qu'elle détourne les français du pastiche et assimile les étrangers. Il n'y a aucun rapport entre nos meubles Louis XVI et ceux de l'antiquité. A la fin du régime seulement un menuisier un peu pédagogue se trouvera pour tenter de la copier : Jacob. Mais il ne copie que l'idée que s'en fait David, il ne réalise que les dessins conçus par l'austère classique pour asseoir la douleur de Porcia femme de Brutus. C'est lui qui invente les lits à la romaine. Cette fois c'est l'Empire, massif et morne, avant l'heure. Quant aux étrangers, c'est un fait des plus curieux que l'invasion vers 1780 des ébénistes allemands attirés

par la faveur de la Reine et groupés au faubourg Saint-Antoine où leurs disciples sont longtemps restés. Mais Œben et Riesener son élève, déjà depuis longtemps en France, avaient été vite conquis par le goût de Paris. Les nouveaux venus plus lents à s'adapter, le lourd Beneman, David Rœntgen néo-grec sec et froid, Adam Weisweiller, Schverdfeger, auteur du meuble à bijoux de Marie-Antoinette laborieux en son opulence, ne sont guère que des exécutants. Ils alourdissent les dessins que leur fournissent les architectes ou les dessinateurs de modèles. Ce qu'ils nous apportent, ce n'est pas un style, mais une « façon », et l'on devine sous leur insistance « étrusque » une pensée française, celle de Dugourc par exemple. Autrement élégante est la manière de ceux de chez nous, des deux Bernard, des trois Migeon, et surtout de ceux qui ont peuplé Louveciennes, pour Mme Du Barry, d'un mobilier aujourd'hui dispersé mais non détruit : Saunier et Leleu. Ce Louis XVI là en effet, le pur, le vrai, est à son apogée dans les dernières années du règne de Louis XV, à l'heure brève où les forces vives de notre génie sont encore intactes, avant l'étruscisme, avant le néo-hellénisme, avant le germanisme, avant tous les « ismes » que le pédantisme doctrinaire va propager.

Autour de ces demeures le jardin « de propreté, de plaisance ou de magnificence », c'est-à-dire français, maintient jusque vers 1760 sa beauté classique : il ne disparaîtra même jamais tout à fait. Puis, c'est le jardin « paysager » ou « anglais » ou « chinois » qui les accompagne de ses caprices. Il enveloppe d'un charme inédit Ermenonville, Bagatelle, Neuilly, le Petit-Trianon (fig. 137), Chantilly, Méréville, Rambouillet... Mais que les vocables dont la mode le désigne ne nous trompent pas sur son origine. Cette vision

nouvelle de la Nature peut avoir été encouragée par des exemples étrangers, mais elle est nôtre, née chez nous, d'une réaction naturelle et fatale contre la régularité un peu froide de Le Nôtre. Elle était dans l'air dès le temps de Dufresny. Et même bien plus tard, en 1761, lorsque J.-J. Rousseau décrit dans « la Nouvelle Héloïse » le jardin

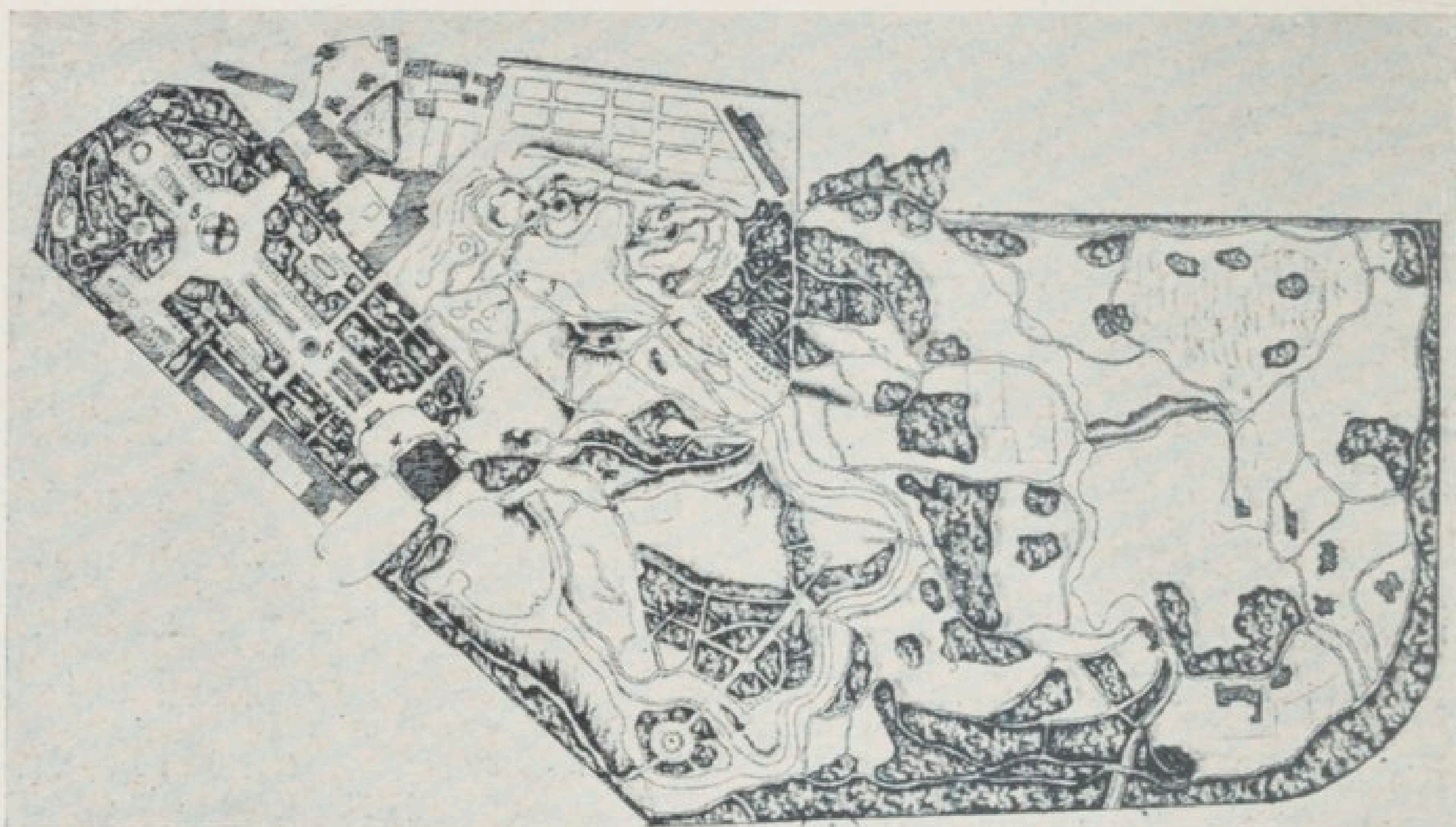


Fig. 137. — PLAN DU PETIT-TRIANON.
(*D'après le plan de Constant de La Motte en 1783*).

A côté du parterre français, type du jardin anglais, dessiné en 1774 par le comte de Caraman et repris par Mique sous l'inspiration de la reine. L'esprit anglais francisé. Recherche du naturel et de l'imprévu, goût du sinueux, des fabriques nobles comme le temple de l'Amour, et agrestes comme le Hameau. Mais clarté et mesure partout. *Photo Giraudon.*

fouillis de Clarens, il ne pense ni à l'Angleterre ni à la Chine, il pense aux rives du Léman, il s'inspire de la Nature libre, assainie et comme élargie par le vent des Alpes.

Le principe ? Donner l'illusion de la nature spontanée; et pour cela la contrefaire par artifice. Nous le savons déjà, le jardin nouveau manque de franchise. Un mensonge inavoué, un effort réfléchi d'ingénuité est au point de départ de sa composition. Son objet? Satisfaire la rêverie du solitaire, non la sociabilité de « l'honnête homme ».

C'est une pensée romanesque qui le dessine, non la pure intelligence, et pour satisfaire les pèlerins du sentiment. Ses moyens? S'inspirer de la peinture. Le jardin paysager est toujours plus ou moins un paysage transposé, et ce sont quelquefois des peintres architectes ou des peintres de ruines qui le dessinent, comme Hubert Robert et Joseph Vernet, qui donnent des conseils pour Méréville et Rambouillet. Aussi, plus de perspective rectiligne. Jardin du peintre ou du philosophe, son tracé cherche l'irrégularité et l'imprévu. Une prairie arcadienne, animée de bouquets d'arbres et sinueusement dessinée, forme le motif essentiel. Tout autour se développent avec une liberté très méditée ces « sentiers tourneurs », « tortillons » dont se moquera le familier des grandes solitudes, Chateaubriand. L'horizon y est à tout moment fermé pour donner au promeneur « sensible » une impression d'intimité. A des endroits choisis comme au hasard, petit bois, lac où dorment des îles, canal aux eaux libres, grottes et cascades, achèvent l'illusion de la Nature, des ponts rustiques l'illusion de la campagne. Des fabriques hétéroclites, temple antique (car l'antique n'a jamais perdu ses droits, même ici), chaumière, ermitage, pavillon turc, kiosque chinois, obélisque égyptien, maison du philosophe, vieille abbaye, tombeaux et ruine féodale, hameau à la flamande, c'est-à-dire marbre et pierre, bois brut, crépi et chaume, donnent l'impression mélancolique de la vastité du monde, des temps écoulés et des Révolutions des Empires. La fantaisie exotique, surtout le réveil de l'architecture gothique, d'ailleurs résumée dans l'arc en tiers point qu'on appelait l' « ogive », se sont préparés dans ces laborieux raccourcis de la Nature. Ces Élysées sont le berceau ombreux du Romantisme, avant l'Empire et la Restauration. N'allons pas croire cepen-

dant que le goût français se soit laissé offusquer par les brumes du Nord ou les vapeurs d'Orient. Même quand il essaie de faire croire à la nature spontanée il la rectifie beaucoup plus qu'elle ne l'est dans les parcs d'Angleterre, par exemple dans celui de Stowe tracé par Kent. Selon la remarque très fine de Mr de Nolhac, le Petit-Trianon tracé en 1774 par le comte de Caraman pour Marie-Antoinette et repris par Mique, associe beautés pseudo-naturelles et fabriques sans excès de romantisme : « il francise l'esprit anglais ». Il étonnait Horace Walpole.

Ainsi l'art du XVIIIe siècle, développement logique d'un long passé qui commence à la Renaissance, inaugure l'avenir. Évocations classiques ou médiévales, sentiment, nature, exotisme, préparent les deux nouveaux Évangiles : celui de David, celui du Romantisme. Tout le XIXe siècle, même l'Impressionnisme, est en puissance dans ce siècle frémissant. Et comme celui-ci est né lui-même du « siècle » de Louis XIV il faut conclure, sans présomption, que c'est l'art classique tout entier qui a porté l'avenir. Tout est-il donc dans tout, comme est tenté de conclure l'hyper-historisme ? Non. Mais même quand on garde la perception aiguë des différences, qui fait les hommes distingués, on s'aperçoit que l'art classique avait en lui l'essentielle propriété de la vie, l'incessant renouvellement. Voilà pourquoi il est si fécond.

Il se révèle riche d'âme avec Le Sueur, égal au Cosmos chez Poussin, à l'omniprésence de la lumière chez Claude Gellée, à la fois grandiose et un peu étroit mais toujours merveilleusement discipliné à Versailles, spirituel mais plein de résonances chez Watteau, galant chez Boucher; simple et sérieux, et d'une large sympathie humaine chez Chardin, pénétrant chez La Tour, profond et puissant chez Houdon ; tour à tour épris du grand style et de la « pe-

tite manière », de modernisme aigu et de majesté romaine; d'abord intellectuel et dessinateur, puis sensuel et adonné à toutes les voluptés du coloris et de la touche, parfois même impressionniste avec Gellée, Oudry et Fragonard; cherchant d'abord dans les choses la stabilité puis le mouvement; le pittoresque puis la fermeté plastique. Des choses ou de l'art il a vu, ou entrevu, presque tous les aspects. C'est toujours l'art classique, mais toujours différent. Jusqu'à nos jours se réclament de lui les audaces novatrices, celles de Renoir et de Degas, celles de Cézanne et de Gauguin. Les héritiers assagis du Cubisme invoquent Poussin, comme faisait Degas. Ce ne sont pas ses formes qui reviennent, car rien ne recommence, mais l'inépuisable vertu de sa vision, qui organise spontanément ce qu'elle regarde, et qui a à son service la grande ressource que nous avons cru perdue : le Métier, appris à l'École.

Cet art français de Versailles et de Paris a régné au XVIIIe siècle sur l'Europe. L'Angleterre elle-même ne lui échappe pas tout à fait. Pays rhénans, Allemagne, Scandinavie, Russie même, en sont tributaires. De Cotte et ses élèves envoient leurs dessins, nos sculpteurs s'expatrient, notre Académie royale regorge d'élèves étrangers, le faubourg Saint-Antoine commence à accueillir les ébénistes allemands du meuble (et à les franciser). Vers la fin le graveur Wille, installé au milieu d'une colonie d'Allemands, constate dans son Journal l'universel rayonnement de Paris, cité des arts et Paradis des artistes. La France est à l'égard de l'Europe ce que l'Italie lui était à elle-même aux XVIe et XVIIe siècles. Paris remplace Rome! C'est la gloire de ce temps d'avoir reconquis l'hégémonie de l'art gothique en répandant l'*opus francigenum* renouvelé.

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Voir la bibliographie du vol. précédent. — L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III. — Les chapitres de S. Rocheblave dans *l'Histoire de France* publiée sous la direction de Lavisse. — *Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'André Michel, t. VII (2 vol.). — S. Rocheblave, *Le goût en France de 1600 à 1900*, Paris, 1914. — *Bullet. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, passim. — *Catalogue de la collection Jacques Doucet*, 4 vol., Paris, 1912.

Institutions académiques, Enseignement et Expositions. — *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture* publiés par Montaiglon, t. V-VIII, Paris, 1883-1886. — *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, t. V-XIII, 1895-1901. — Marc Furcy-Raynaud, *Correspondance de Marigny* (dans Nlles Archives de l'Art français, Paris, 1903). — L. Courajod, *L'École royale des élèves protégés*, Paris, éd. 1903. — Henry Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1924. — Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, Paris, 1755. — L. Courajod, *Hist. de l'enseignement des arts du dessin au XVIIIe siècle*, Paris, 1874. — E. Müntz, *L'art français du XVIIIe siècle et l'enseignement académique*, Rev. de l'A., 1897, II. — J. Guiffrey, *Livrets des anciennes Expositions de 1673 à 1800, réimprimés*, 42 vol., Paris, 1869-1872. — Id., *Livrets des Expositions de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, 1872. — P. Dorbec, *L'Exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle*, Gaz. B. A., 1905, I. — E. Dacier, *Catalogue des ventes et livrets de Salons, illustrés par G. de Saint-Aubin*, Paris, 1909 et sq.

Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'Art français moderne. Le Monde slave et l'Orient*, Paris, 1924. — *L'Art français aux Etats-Unis*, Paris, 1926.

LA PEINTURE

Ouvrages généraux. — Cte de Caylus, *Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la Peinture et la Sculpture*, publiés par André Fontaine, Paris, 1910. — Lépicié, *Vies des Premiers Peintres du Roi depuis Le Brun jusqu'à présent*, Paris, 1852, 2 vol. — D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. IV, Paris, 1762. — Mariette, *Abecedario*, Paris, 1851-1860, 6 vol. — Ch. Blanc, *Histoire des Peintres. École française*, t. II, 1865. — Ed. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, éd. in. 4°, Paris, 1880-1883, 3 vol. — Lady Dilke, *French Painters of the XVIIIe century*, London, 1899. — O. Merson, *Histoire de la peinture aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1901. — Louis Réau, *Histoire de la Peinture française. Le XVIIIe siècle*, Paris, 1926, 2 vol. — A. Fontaine, *Les doctrines d'Art en France. De Poussin à Diderot*, Paris, 1909. — Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par laDirection des Bâtiments*, Paris, 1900. — P. Marcel, *La Peinture française. Le XVIIIe siècle*. Alb. in f°. — L. Gillet, *La Peinture. XVIIe et XVIIIe s.*, Paris, 1913.

Première partie du siècle. — Pierre MARCEL, *La Peinture française au début du XVIIIe siècle*, Paris, 1906. — L. HOURTICQ, *De Poussin à Watteau*, Paris, 1921. — Cte de CAIX DE SAINT-AYMOUR, *Les Boullongne*, Paris, 1919. — F. N. LEROY, *Histoire de Jouvenet*, Caen, 1860. — LEPICIÉ, *Coypel* (Vies des Premiers Peintres, II). — ROMAN, *Le Livre de raison du peintre Rigaud*, Paris, 1919. — DACIER, *Le Livre de raison d'H. Rigaud* (Bullet. Art. Anc. et Mod., 1920). — L. HOURTICQ, *Les portraits de famille d'H. Rigaud* (Rev. de l'A., août 1913). — Cte de CAYLUS, *Vie de Largillierre* (dans « Vies d'Artistes » publiées par A. FONTAINE, Paris, 1910). — Paul MANTZ, *Largillierre*, Gaz. B. A., 1893, II. — G. BRIÈRE, *Tableaux de Largillière commandés par l'Hôtel de Ville de Paris* (Bullet. de la Soc. d'Histoire de l'Art, 1920). — L. HOURTICQ, *L'atelier de Fr. Desportes*, R. de l'Art, 1920, II. — LOCQUIN, *Le paysage en France au début du XVIIIe siècle et l'œuvre de J.-B. Oudry* (Gaz. B. A., 1908, II). — Id., *Catalog. raisonné de l'œuvre de J.-B. Oudry*, Paris, 1912. — ENGERAND, *Recherches sur le peintre Tournières* (Soc. des B. A. de Caen, t. IX, 1890-1895). — A. VALABRÈGUE, *Claude Gillot*, Gaz. B. A., 1899. — Em. DACIER, *Une peinture de Claude Gillot au musée du Louvre*, Rev. de l'A., 1923, I. — Cte de CAYLUS, *Vie de Watteau* (dans ses « Vies d'Artistes » publiées par A. FONTAINE, 1910). — P. CHAMPION, *Notes critiques sur les vies d'Antoine Watteau*, Paris, 1921. — Ed. et J. de GONCOURT, *Catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Ant. Watteau*, Paris, 1875. — VIRGILE JOSZ, *Watteau*, Paris, 1903. — *A. Watteau* (Classiques de l'Art), Paris, 1912. — Ed. PILON, *Watteau et son École*, Paris, 1924. — Numéro spécial de la Rev. de l'Art, 1921, II. — Louis GILLET, *Un grand maître du XVIIIe siècle. Watteau*, Paris, 1921. — C. GABILLOT, *Les peintres de fêtes galantes : Watteau, Pater, Lancret*, Paris, 1907. — G. WILDENSTEIN, *Lancret*, Paris, 1923. — Cte de CAYLUS, *Vie de François Lemoine* (dans « Vies d'Artistes » publiées par A. FONTAINE, 1910). — Paul MANTZ, *Boucher, Lemoine, Natoire*, Paris, 1880. — MALBOIS, *La coupole de Lemoine à la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice*, Gaz. B. A., avril 1924. — KAHN, *Boucher*, Paris, 1904. — ANDRÉ MICHEL, *François Boucher, sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, 1908. — P. DE NOLHAC, *Fr. Boucher*, Paris, 1907. — Maurice FENAILLE, *Boucher*, Paris, 1925.

Les Mouvements et les goûts. — H. CORDIER, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910. — BOPPE, *Les peintres de Bosphore*, Paris, 1911.

Pour le mouvement antiquisant cf. ROCHEBLAVE, *Essai sur le Cte de Caylus*, Paris, 1889. — GABILLOT, *Hubert Robert*, Paris. — Louis BERTRAND, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris, 1897. — L. HAUTECŒUR, *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912. — H. FOCILLON, *G. Battista Piranesi*, Paris, 1918 et *Catalogue raisonné de l'œuvre de G. B. Piranesi*, 1918.

La Critique : *Les Salons* de Diderot (t. X et XI dans l'édit. Assézat, Paris, 1876).

La Cour et le goût : Mme Arnaud BOUTELOUP, *Marie-Antoinette et l'art de son temps*, Paris, 1924.

D. MORNET, *Le Romantisme en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1912.

Le Portrait. — L. DUMONT-WILDEN, *Le Portrait au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1909. — Paul MANTZ, *Nattier*, Gaz. B. A, 1894, II. — DE NOLHAC, *J.-M. Nattier*, Paris, 1925. — Prosper DORBEC, *Louis Tocqué*, Gaz. B. A., 1909, II. — GABILLOT, *Les trois Drouais*, Paris, 1907. — P. DORBEC, *Les Drouais*, Rev. de l'A., 1904, 1905. — DE FOURCAUD, *Le pastel et les pastellistes français au XVIIIe siècle*, R. de l'A., 1908, t. 24. — Exposition des 100 pastels (Préface d'Albert-Besnard), 1908. — H. LAPAUZE, *Les pastels de M. Q. de La Tour au musée de Saint-Quentin*, Paris, 1899. — RATOUIS DE LIMAY, *Musée du Louvre.*

Les pastels des XVII° et XVIII° siècles, 1925. — M. Tourneux, *La Tour*, Paris, 1904. — Elie Fleury et G. Brière, *Catalogue des pastels de M. Q. de La Tour*. Collection de Saint-Quentin et du Louvre, Paris, 1920. — Léandre Vaillat et Ratouis de Limay, *J.-B. Perronneau*, Paris, 1909. — Id., *Perronneau. Sa vie et son œuvre* (Biblioth. de l'Art au XVIII° siècle, Paris et Bruxelles, 1924). — Ch. Oulmont, *J. E. Heinsius*, Paris, 1912. — J. Belleudy, *Duplessis, Peintre du Roi*, Chartres, 1913. — Mme Vigée Le Brun, *Souvenirs*, Paris, 1835, 3 vol. — P. de Nolhac, *Mme Vigée Le Brun, peintre de Marie-Antoinette*, Paris, 1912. — Hautecœur, *Mme Vigée Le Brun*, Paris, 1917. — P. Dorbec, *Ducreux*, Gaz. B. A., 1906, II.

La Peinture de genre et de mœurs. — J. Guiffrey, *Catalogue de l'œuvre de J.-B.-S. Chardin*, Paris, 1908. — L. de Fourcaud, *J.-B. Siméon Chardin*, Paris, 1900. — Gast. Schefer, *S. Chardin*, Paris, 1903. — E. Pilon *S. Chardin*, Paris, 1908. — Klingsor, *Chardin*, Paris, 1924 (Maîtres anciens et modernes). — G. Wildenstein, *Le Peintre Aved*, Paris, 1922. — Roger Portalis, *Honoré Fragonard*, Paris, 1899. — Virgile Josz, *Fragonard*, Paris, 1901. — De Nolhac, *Fragonard*, Paris, 1918. — Camille Mauclair, *Fragonard*, Paris, s. d. — Mlle Incersoll-Smouse, *N. B. Lépicié, peintre d'Histoire*, Rev. de l'A., 1923, I et *N. B. Lépicié peintre de genre*, id., 1924, II. — Martin et Masson, *Œuvre de J.-B. Greuze*, Paris, 1908. — L. Hautecœur, *Le sentimentalisme dans la Peinture française de Greuze à David*, Gaz. B. A., 1909, I. — Id., *Greuze*, Paris, 1913 (Art et Esthétique). — Fr. Monod et Hautecœur, *Les dessins de Greuze conservés à l'Acad. des B. A. de Saint-Pétersbourg* Paris, in-f°.

Le Paysage. — L. Hautecœur, *Rome et l'antiquité à la fin du XVIII° siècle*, Paris, 1912, passim. — Léandre Ozzola, *Le rovine romane nella Pittura de XVII° et XVIII° secolo* (L'Arte, 1913, I et II). — Tristan Leclère, *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIII° siècle*, Paris, s. d. — Léon Deshairs, *Le Paysage au XVIII° siècle après Watteau* (dans Ecole d'Art, Histoire du Paysage, Paris, s. d.). — Prosper Dorbec, *L'Art du Paysage en France*, Paris, 1925. — Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris, 1895. — P. de Nolhac, *Hubert Robert*, Paris, 1910. — Pour les peintres de villas italiennes cf. H. Boucher, *V. S. Nicolle* (Gaz. B. A., 1923, I). — Léon Lagrange, *Les Vernet. Joseph Vernet et la Peinture au XVIII° siècle*, Paris, 1864. — Gabillot, *Les Huet*, Paris, s. d. — Wildenstein, *Un peintre du Paysage au XVIII° siècle, Louis Moreau*, Paris, 1922. — Adrien Moureau, *Les Moreau*, Paris, s. d. — Bellier de La Chavignerie, *Recherches historiques sur le Peintre Lantara*, Paris, s. d.

La Peinture d'Histoire. — Locquin, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1913. — C. N. Cochin, *Essai sur la vie de M. Deshays*, Mercure de France, juin 1765. — Le Carpentier, *Notice sur Fr. Doyen*, Rouen, 1809. — Aubert, *J. Vien*, Gaz. B. A., 1867, tomes XXII-XXIII. — Herissey, *L'éducation d'un peintre à la fin du XVIII° siècle. Germain Jean Drouais*, Evreux, 1905. — Jules David, *Le peintre Louis David*, Paris, 1880. — Rosenthal, *Louis David* (Les Maîtres de l'Art, Paris, 1904). — Saunier, *David*, Paris, 1903.

Le Dessin et la Gravure. — J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire des dessins du Louvre et de Versailles*, 9 vol. depuis 1907, Paris. — Société de reproduction des dessins de Maîtres, avec notices, 1re année Paris, 1909, en cours. — Lady Dilke, *French engravers and draughtsmen of the XVIII° century*, Londres, 1902. — R. Portalis et Beraldi, *Les graveurs du*

*XVIII*e *siècle*, Paris, 1880 et 1882. — Fr. Courboin, *L'Estampe française au XVIII*e *siècle*, Bruxelles, 1914. — Em. Dacier, *La Gravure en France au XVIII*e *siècle. La Gravure de genre et de mœurs*, Paris, 1924. — Mlle Duportal, *La Gravure en France au XVIII*e *siècle. La gravure de portraits et de paysages*, Paris, 1926. — S. Rocheblave, *Les Cochin*, Paris, 1895. — E. Dacier et A. Vuaflart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau* 2 vol. et 1 album, Paris, 1924. — E. Dacier, *Watteau, dessinateur de figures de différents caractères*, Paris, 1926. — Id., *Catalogue des Ventes et livrets de Salons illustrés par G. de Saint-Aubin*, Paris (en cours). — Ad. Moureau, *Les Saint-Aubin*, Paris, s. d. — E. Dacier, *Saint-Aubin* (Figaro artistique, 24 avril 1924).

LA SCULPTURE

Ouvrages généraux. — Lady Dilke, *French Architects and Sculptors of the XVIII*e *century*, London, 1900. — Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole Française, XVIII*e *siècle*, Paris, 1910, 1911, 2 vol. — Furcy-Raynaud, *Inventaire des sculptures exécutées au XVIII*e *siècle pour la Direction G*le *des Bâtiments*, Paris, 1909. — P. Vitry et Nicolle, *Catalogue des sculptures et tableaux de la collection Jacques Doucet*, Paris, 1912. — Mlle Ingersoll-Smouse, *La Sculpture funéraire au XVIII*e *siècle*, Paris, 1912.

Œuvres et artistes. — Lady Dilke, *Les Coustou*, Gaz. B. A., 1901, I. — Thirion, *Les Adam et les Clodion*, Paris, 1885. — Jacquot, *Les Adam* (Rev. des Sociétés des B. A. des Départements, 1897). — L. Réau, *Les sculptures de J.-B. Lemoyne du Musée de Saint-Germain*, Gaz. B. A., 1924, I. — Id., *Jean-Louis Lemoyne*, Rev. de l'A., 1923. — Cte de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon*, Paris, 1762. — Roserot, *Edme Bouchardon*, Paris, 1894. — J. Guiffrey et P. Marcel, *Les statues équestres de Paris avant la Révolution et les dessins de Bouchardon*, Rev. de l'A., 1907, II, — L. Réau, *Étienne-Maurice Falconet*, Paris, 1922, 2 vol. — S. Rocheblave, *Pigalle*, Paris, 1919. — H. Stein, *Augustin Pajou*, Paris, 1912. — J.-J. Guiffrey, *Les Caffieri*, Paris 1877. — A. Boinet, *Les bustes de Caffieri à la Bibl. Sainte-Geneviève*, Gaz. B. A., 1921. — P. de Nolhac, *Les sculpteurs de Marie-Antoinette* (Les Arts, 1917). — Giacometti, *Le statuaire J.-A. Houdon et son époque*, 3 vol. Paris, 1918-1919. — Bertini-Calosso, *Il S. Giovanni Battista di G. Antonio Houdon* (Dedalo, oct. 1922). — L. Réau, *Le premier Salon de Houdon*, Gaz. B. A., 1923, I. — P. Vitry, *Houdon portraitiste de sa femme et de ses enfants*, Rev. de l'A., 1906, I. — L. Réau, *L'œuvre de Houdon en Russie*, Gaz., 1917, I. — Mlle Ingersoll-Smouse, *Voyage et œuvre de J. Ant. Houdon aux États-Unis* (Bullet. de la Soc. de l'Hist. de l'Art franç., 1914). — J. J. Guiffrey, *Clodion* Gaz. des B. A., 1892, II. — H. Marcel, *Phil. Roland et la statuaire de son temps*, Rev. de l'A., t. XII. — Emile Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres au XVIII*e *siècle*, Paris, 1909, 2 vol.

L'ARCHITECTURE

Ouvrages originaux. — Les Guides anciens de Paris, de Piganiol de La Force (3e éd., 1768), de Le Rouge (1771), de Thiéry (1787), de Legrand (1808). — Les admirables Traités ou Recueils contemporains de Mariette (1727), d'Oppenord, de Boffrand (1745), de J.-François Blondel (1752-1756), de Héré (1753), de Neufforge (1757-1772), de Patte (1765), de Peyre (1765), de Gondoin (1780). de Ledoux (1765), de Krafft et Rausonnette (1801, 1812). — *Les Procès-verbaux de l'Académie d'Architecture* publiés par Henry Lemonnier, t. IV-VIII, 1915-1925.

Ouvrages généraux. — Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*,

t. III, p. 116 sq. – CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, 2e vol., Paris, 1809. — GEYMULLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 2 vol., 1898. — Lady DILKE, *French Architects and Sculptors of the XVIIIe century*, London, 1900. — Humphry WARD, *The architecture of the Renaissance in France*, t. II, 1911. — L. HAUTECŒUR, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912. — *La Revue d'Architecture*, dirigée par L. HAUTECŒUR, passim.

DE CHAMPEAUX, *L'Art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, 1898. — J. BAYET, *Les Richesses d'Art de la Ville de Paris. Les édifices religieux. XVIIe, XVIII, et XIXe siècles*, Paris, 1910. — CONTET et VACQUIER, *Les vieux hôtels de Paris. Architecture et décoration*, 12 albums, dont 5 sur le faubourg Saint-Germain, 1910-1925. — Marquis de ROCHEGUDE, *Promenades dans toutes les rues de Paris*, 1910.

L. DESHAIRS, *Le Petit-Trianon, Architecture, Décoration, Ameublement*, 1907. — G. BRIÈRE, *Le château de Versailles. Architecture et décoration*, s. d. (1907-1909), t. II. — P. DE NOLHAC, *Le château de Versailles sous Louis XV*, 1898. — *Les Trianons*, s. d. (1911). — *Versailles au XVIIIe siècle*, 1918. — *Le Trianon de Marie-Antoinette*, Paris, 1924. — *Versailles inconnu. Les petits Cabinets du Roi, les Appartements de Mesdames*, etc., 1925. — PERATÉ, *Versailles* (Villes d'art célèbres), 1920. — Hector SAINT-SAUVEUR, *Les châteaux de France*, t. I et II, 1921. — Dans la Collect. des Villes d'Art, ENLART, *Rouen*; Ch. SAUNIER, *Bordeaux*, André HALLAYS, *Nancy*, etc... — Georges DUBOSC, *Rouen monumental aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Rouen, 1897. — BONNET et JOUBIN, *Montpellier. Architecture et Décoration, XVIIe et XVIIIe siècles*, 1913. — Léon DESHAIRS, *Dijon, Architecture et décoration, aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1910; et *Bordeaux, Architecture et décoration au XVIIIe siècle*, Paris, 1909. — PFISTER, *Histoire de Nancy*, 3 vol., 1902-1909. — Louis RÉAU, *L'Art français sur le Rhin au XVIIIe siècle*, Paris, 1923.

Léon DESHAIRS, *Dessins originaux des maîtres décorateurs du XVIIIe siècle*; 2 alb., Paris, s. d. — BIAIS, *Les Pineau*, Paris, 1912. — DE CHAMPEAUX, *L'art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, 1898. — Em. BOURGEOIS, *La Société et L'Art français au XVIIIe siècle* (Rev. des Cours et Conférences, 1922). — Fr. DE SALVERTE, *Les ébénistes au XVIIIe siècle*, Paris, 1924. — A. MOLINIER, *Le mobilier royal au XVIIe et au XVIIIe siècles*, Paris, 1899. — Id., *La collection Wallace*, Paris, 1903. — H. CLOUZOT, *Les meubles du XVIIIe siècle*, Paris, 1922 (album). — Mlle BALLOT, *Crescent*, Paris, 1919 (Archives de l'A. français). — Roger DE FELICE, *Le meuble français à l'époque Louis XV*, Paris, 1921 et *à l'époque Louis XVI*, 1922. — Seymour DE RICCI, *Le style Louis XVI. Mobilier et décoration*, Paris, s. d. — Ernest DUMONTHIER, *Le mobilier Louis XVI*, Paris, 1923. — H. LEFUEL, *Georges Jacob, ébéniste du XVIIIe siècle*, Paris, 1923. — ROBIQUET, *Gouthière*, Paris, 1912. — FENAILLE, *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins de ses origines à nos jours*, t. III, Paris, 1908.

Le style des jardins. — J.-F. BLONDEL, *De la distribution des Maisons de plaisance*, Paris, 1737-1738. — H. STEIN, *Les jardins de France*, Paris, 1913. — WATELET, *Essai sur les jardins*, Paris, 1764. — LE ROUGE, *Jardin anglo-chinois à la mode*, Paris, 1776. — Alex. DE LABORDE, *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*, Paris, 1808. — KRAFFT, *Recueil d'Architecture civile..., châteaux, maisons de campagne...* situés aux environs de Paris, 1812. — GROHMANN, *Recueil d'idées nouvelles pour la décoration des jardins et des parcs dans le goût anglais*, 3e éd., 1799-1802. — DE NOLHAC, *Le jardin de Marie-Antoinette au Petit-Trianon*, Rev. D. M., 1er nov. 1913.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE (1690-1750).

LE DÉCLIN DU XVIIe SIÈCLE. LA RÉGENCE ET L'ART LOUIS XV. PRIMAUTÉ DE PARIS. — ROCAILLE ET « PETITE MANIÈRE ». SOURIRE GÉNÉRAL DE L'ESPRIT FRANÇAIS.

CHAPITRE PREMIER

Originalité du XVIIIe siècle.

CHAPITRE II

La Sculpture.

DEUXIÈME PARTIE (1750-1789).

LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XV ET LE RÈGNE DE LOUIS XVI. RETOUR A LA « GRANDE MANIÈRE ».

CHAPITRE PREMIER

L'esprit général.

CHAPITRE II

La Peinture et le Dessin.

CHAPITRE III

La Sculpture.

TROISIÈME PARTIE

L'ARCHITECTURE DE J.-H. MANSART A LEDOUX (1708-1789).

CHAPITRE PREMIER

La Régence et l'époque Louis XV.

CHAPITRE II

L'architecture, du voyage de Soufflot en Italie (1750) à la dispersion de la société (1789).

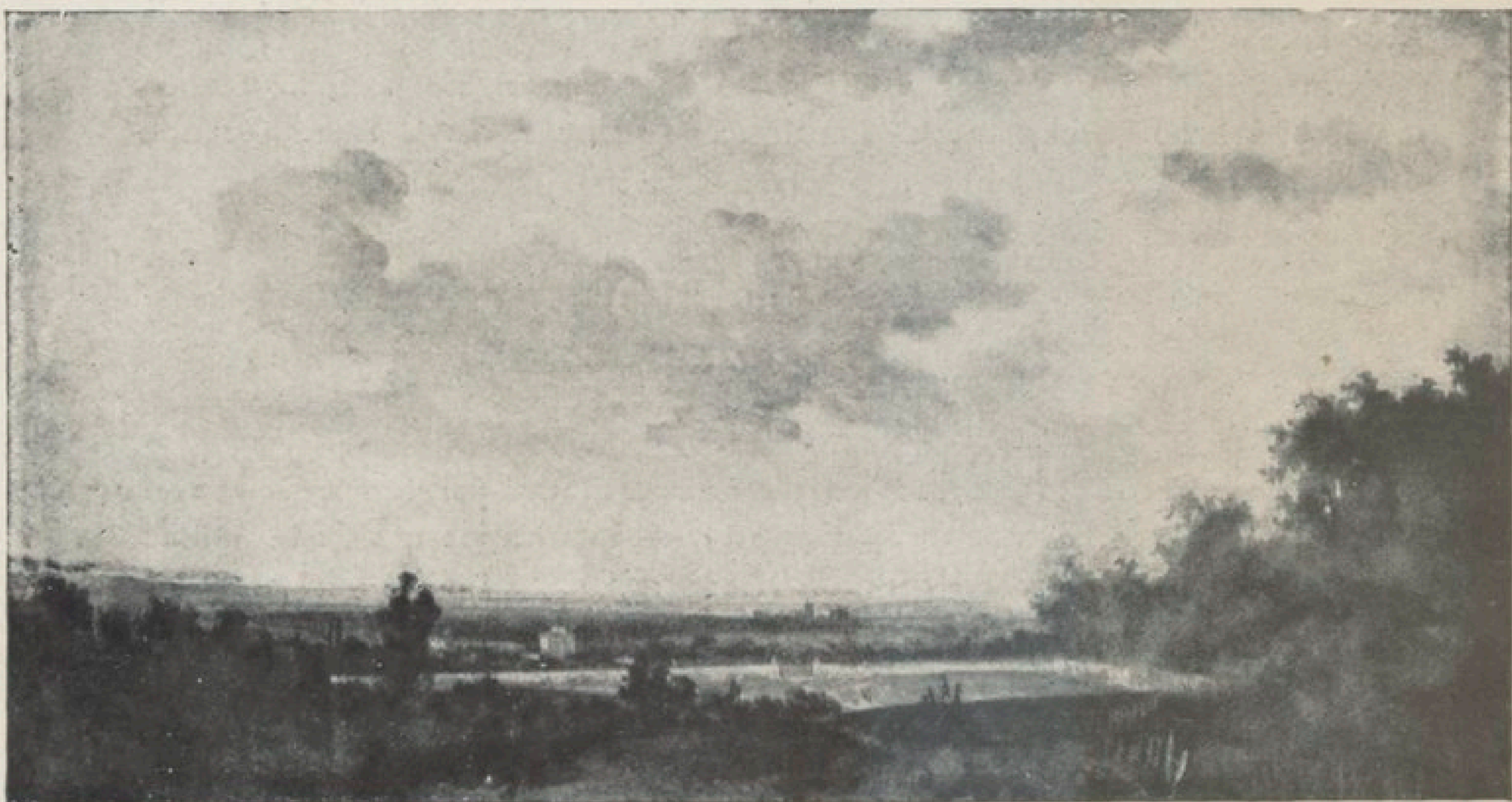
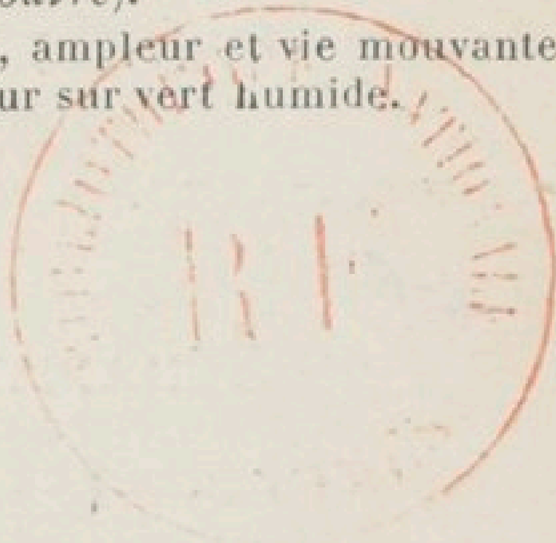


FIG. 138. — LOUIS-GABRIEL MOREAU. VUE PRISE AUX ENVIRONS DE PARIS.
(*Musée du Louvre*).

Influence profonde du paysage. Horizon très bas, ampleur et vie mouvante du ciel, qui est le vrai sujet. Effet brusque de lumière, fraîcheur sur vert humide.



TYP. FIRMIN-DIDOT & Cie. — MESNIL. — 1926.


Paris





